

MESTRADO

HISTÓRIA DA ARTE, PATRIMÓNIO E CULTURA VISUAL

Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas.

Uma abordagem da imprensa
cinematográfica em Portugal (1930-1960)

Volume I

Joana Isabel Fernandes Duarte

M

2018



Joana Isabel Fernandes Duarte

Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas.

**Uma abordagem da imprensa cinematográfica em Portugal
(1930-1960)**

Volume I

Relatório de estágio realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e
Cultura Visual, orientado pelo Professor Doutor Hugo Barreira

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

Junho de 2018

Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas.

Uma abordagem da imprensa cinematográfica em
Portugal (1930-1960)

Joana Isabel Fernandes Duarte

Relatório de estágio realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e
Cultura Visual, orientado pelo Professor Doutor Hugo Barreira

Membros do Júri

Professora Doutora Maria Leonor Botelho
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professora Doutora Maria Leonor Soares
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Professor Doutor Hugo Barreira
Faculdade de Letras - Universidade do Porto

Classificação obtida: 20 valores

Afinal tudo isto é um trabalho de paixão

Julião Sarmiento, «Estratégias de sobrevivência», 1984

*Somente as coisas tocadas
pelo amor das outras
têm voz.*

Fiama Hasse Pais Brandão

Índice

Índice	1
Declaração de honra	3
Agradecimentos	4
Resumo	6
Abstract.....	6
Lista de abreviaturas e siglas	7
Introdução	8
Estado da arte.....	11
Metodologia.....	16
Definição e teorização do âmbito cronológico	22
Objetivos e problemáticas principais.....	25
Organização dos capítulos	27
1. Problematisações prévias do estudo e fortuna crítica.....	31
1.1. O lugar das revistas de cinema nas histórias de cinema em Portugal.....	31
1.2. O lugar das publicações de cinema nas revistas e jornais cinematográficos	34
2. Da notícia do cinematógrafo à revista de cinema: surgimento e desenvolvimento das revistas especializadas	39
2.1. A revista de cinema ilustrada.....	45
3. As revistas de cinema em Portugal nas décadas de 30 e 40	56
3.1. Década de 30: a «época áurea» da revista de cinema	56
3.2. Década de 40: declínio da imprensa periódica cinematográfica.....	62
3.3. Contributos da revista de cinema para a cultura visual: anos 30 e 40	65
3.3.1. A fotografia.....	65
3.3.2. Ilustração	69
3.3.2.1. <i>Cinegrafia</i>	70
3.3.2.2. <i>Estúdio</i>	71
3.3.2.3. <i>Imagem</i>	72
3.3.2.4. <i>Kino</i>	76
3.4. A participação de artistas plásticos na ilustração de revistas de cinema	81
3.5. Possibilidades de cinefilias nas décadas de 30 e 40: O <i>star-system</i> e o culto das vedetas nas revistas e nos clubes de fãs.....	84
3.5.1. Cinéfilos e cinefilias	84
3.5.2. As revistas ilustradas e os clubes de fãs no impulsionamento do <i>vedetismo</i> e do <i>star-system</i>	87
4. Cinema novo, novas revistas: as décadas de 50 e 60.....	93
4.1. Novos paradigmas em novas revistas	96

4.1.1. Sob o signo dos <i>Cahiers du Cinéma</i>	99
4.1.2. Casos de estudo	101
4.1.2.1. <i>Imagem</i>	101
4.1.2.2. <i>Visor</i>	105
4.1.2.3. <i>Celulóide</i>	106
4.1.2.4. <i>Filme</i>	108
4.1.3. A luta por um outro cinema: «o cinema nacional precisa de nós!»	110
4.2. Novas possibilidades / Outras cinefilias nos anos 50 e 60	113
4.3. As revistas no âmbito do cineclubismo	117
4.3.1. A criação de uma revista no seguimento de um cineclube	121
4.3.2. O surgimento de um cineclube a partir de uma revista: o caso de <i>Imagem</i>	123
4.3.3. Os contributos do cineclubismo	127
4.4. Contributos da revista de cinema para a cultura visual: anos 50 e 60	128
4.4.1. <i>Imagem</i>	130
• I Série	130
• II Série	132
4.4.2. <i>Visor</i>	135
4.4.3. <i>Celulóide</i>	136
4.4.4. <i>Filme</i>	138
4.4.5. Os boletins do <i>Cine-clube do Porto</i>	139
4.5. A participação de artistas plásticos na ilustração de revistas de cinema ...	141
5. Relatório de estágio	147
• Levantamento de títulos de publicações periódicas	147
• Recolha de títulos de monografias	151
6. Contributos para a valorização e dinamização das revistas enquanto objeto	154
Considerações finais	158
Fontes e bibliografia	167
Fontes	167
• Fontes primárias	167
• Fontes secundárias	170
Bibliografia	176
• Artigos de publicações periódicas	176
• Monografias	182
• Bases de dados e sítios em linha	191
Índice de imagens e de tabelas	193
Apêndices	Vol.II

Declaração de honra

Declaro que o presente trabalho é de minha autoria e não foi utilizado previamente noutro curso ou unidade curricular, desta ou de outra instituição. As referências a outros autores (afirmações, ideias, pensamentos) respeitam escrupulosamente as regras da atribuição, e encontram-se devidamente indicadas no texto e nas referências bibliográficas, de acordo com as normas de referenciação. Tenho consciência de que a prática de plágio e auto-plágio constitui um ilícito académico.

Porto, 28 de junho de 2017

Joana Isabel Fernandes Duarte

Agradecimentos

Agradeço à minha família, em especial à minha mãe e ao meu pai, por apoiarem e possibilitarem um percurso académico que culminou na realização deste Mestrado e na investigação deste tema, e que de outra forma seria impossível. Ao meu pai, por desde cedo ter aguçado o meu gosto pelos livros e pelo cinema (de Júlio Verne a *Pierrot le fou*), predileções que constituem uma base antiga e primordial de todo este meu interesse.

Agradeço ao meu Professor e Orientador Hugo Barreira, por todo o apoio, pela disponibilidade, pelas palavras de força e de gentileza – nunca deixando que se me estremecesse o sobrolho – sem prejuízo da exigência a que me submeteu, que reconheço e valorizo. Agradeço a sua excecional generosidade na partilha de conhecimento, traço que lhe é especialmente característico, de que fui também depositária e que levou a que fossem muitos os trilhos sugeridos para aprofundar neste trabalho, e que eu tentei seguir. Guardo, acima de tudo e com muito prazer, as profícuas discussões sobre o meu tema em reuniões em que aprendi muito – só posso esperar que as suas expectativas e a sua confiança, que tanto prezo, não saiam aqui defraudadas.

Agradeço à direção da Biblioteca Pública Municipal do Porto, na pessoa da Dra. Sónia Pinto por ter acolhido o meu estágio, por me ter facilitado o acesso à toda a informação necessária e por ter providenciado uma grande parte das ilustrações que aqui se reproduzem, pelas quais só posso estar muito grata. Agradeço, muito especialmente, à Dra. Paula Bonifácio, que orientou diretamente o meu trabalho, por todo o interesse, cuidado, rigor e simpatia, por se revelar sempre atenta e absolutamente eficaz nas questões que iam surgindo e que sempre resolveu com a maior celeridade. Agradeço, ainda, ao Dr. Adriano Silva, por toda a ajuda na consulta dos periódicos, pela genuína curiosidade pelo meu trabalho e por, nos meses que se seguiram ao término do estágio, agraciá-lo-me todas as semanas com “efemérides” referentes à história do cinema em Portugal na imprensa periódica.

Agradeço ao corpo docente de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pelo rigor por que sempre propugnaram e cultivaram nos seus alunos. Por me mostrarem como nos modos de ver e ler imagens, «não há trajecto, há mil trajectos, e as pausas não são indicadas. (...) Num instante está ali tudo. Tudo, mas nada é ainda conhecido»¹ - como tão bem escreveu Michaux – e do fascínio de tudo isto.

¹ MICHAUX, Henri - *O retiro pelo risco: antologia poética*. Lisboa: Fenda, 1999, p. 84.

Agradeço, em especial, ao Professor Nuno Resende, pelo apoio, pelas sugestões metodológicas aquando do surgimento deste tema no âmbito de uma unidade curricular de mestrado e pelo seu interesse contínuo no meu trabalho; à Professora Leonor Soares cuja vontade de conhecimento e de saber sempre me impressionou e que se revelou, para mim, tantas vezes, verdadeiramente modelar; ao Professor Celso Santos, que partilha um imenso gosto pela transmissão do saber – sobre tantas e tantas coisas – e por cultivar em nós, alunos, vontade em não nos confinarmos aos manuais.

Agradeço aos meus amigos de sempre, à Helena e ao João Amadeu, pelo companheirismo, pelo interesse, pela preocupação e pela paciência que sempre demonstraram face ao meu trabalho, sendo eles de áreas tão distintas da minha.

Agradeço à Ana Patrícia e à Andréa, pela generosidade, honestidade e esforço, características tão raras e que lhes reconheço como exemplares (são-no, para mim). Pela estimada amizade, por todo o apoio e pelos interstícios dos nossos trabalhos – os momentos de pausa e descontração materializados em discussão de ideias, assuntos, sonhos –, pelas conversas cheias de nada e de coisa nenhuma, mas que asseguravam, quase sempre, a melhor disposição e coragem. Agradeço ainda às pessoas com quem me cruzei ao longo desta via pela sua amizade, apoio e interesse por esta investigação: à Clarisse, à Maria Antónia, à Vera, ao Vítor.

Agradeço ao Eduardo, pelo apoio a que sempre se dispôs a oferecer, apesar do correr longo dos seus dias, e por, com a sua cinefilia, erudição e perspicácia, tão prontamente – e sem o desconfiar – abalar as minhas convicções, obrigando-me a parar e a repensar – a melhorar o meu trabalho. Pelo seu interesse neste projeto, pelas sugestões e referências sempre certas - pelo “assento” no “cinema *Alcazar*” que me ofereceu – por tudo, sou-lhe muito grata.

«O cinema é interessante, de acordo, e também eu queimei a minha vida nesta dedicação pouco compensadora. Mas, agora (...) sei que muito mais importante foi ter o privilégio de fazer amizade com homens admiráveis, por meio do comum interesse pelo cinema»². Gostaria, por agora, de terminar assim este rol de agradecimentos, que condensa a forma como me sinto em relação a muitas destas pessoas a quem aqui agradeço, a quem dedico este trabalho e com quem travo uma relação de amizade e de profunda admiração.

² ARANDA, J.F. – Para Fernando Duarte. *Celulóide*. N.º 369 (dezembro de 1985), p. 5.

Resumo

Desenvolvido a partir de uma investigação no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual e de um estágio na Biblioteca Pública Municipal do Porto, o presente trabalho consiste num estudo das revistas de cinema portuguesas, em particular as publicadas ao longo das décadas de 30 a 60 do século XX. Concedeu-se atenção ao seu conteúdo textual e aos respetivos aspetos visuais. Assim, a partir do levantamento e conhecimento do objeto de estudo, vieram a ser definidas as evoluções técnicas, as diretrizes teóricas e estéticas, e os agentes – redatores, cineastas, artistas – destas publicações nos anos assinalados.

Foi concedido especial enfoque à década de 50 e 60, no propósito de demonstrar a emergência de “novas revistas” associadas à necessidade de um cinema novo que se começa a sentir neste período. A par da fundamentação teórica e da reflexão que o tema propicia, optou-se por tirar partido das tarefas do estágio realizado para criar um instrumento de consulta hemerográfico.

Palavras-chave: revistas de cinema; imprensa cinematográfica portuguesa; ilustração e grafismo em Portugal; novo cinema português

Abstract

The present investigation was developed during the MA in Art History, Heritage and Visual Culture and the internship at the Municipal Public Library of Porto. This work consists in the study of Portuguese film magazines and pays attention to its textual contents and its visual aspects, particularly those published between the 1930s and the 1960s. Upon understanding the object of study, it was therefore possible to define the technical evolutions, the theoretical and aesthetical guidelines, as well as the participants – writers, directors, artists – of these periodicals within the referred years.

Special emphasis was given to the 1950s and the 1960s in order to demonstrate the emergence of “new magazines” associated with the need of a “new cinema” and a “New Wave” that was beginning to appear in this period. Alongside the theoretical substantiation and the reflection that the theme allows, an hemerographic reference tool was created based on the experience and data acquired during the internship.

Keywords: film magazines; Portuguese cinematographic press; illustration and graphic design in Portugal; Portuguese New Wave.

Lista de abreviaturas e siglas

A. – Ano

Cap. - Capítulo

e.g. - *exempli gratia*

Fig. - Figura

i.e. – *id est*

Il. - Ilustrado

N.º - Número

P. / pp. – Página / Páginas

S. – Série

Vd. – *Vide*

BGUC – Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

BN – Biblioteca Nacional

BPMP – Biblioteca Pública Municipal do Porto

BMC – Biblioteca Municipal de Coimbra

BPB – Biblioteca Pública de Braga

FPCC – Federação Portuguesa dos Cine-Clubes

Introdução

Na decorrência de adotarmos, como horizonte, um objeto francamente inexplorado - o da imprensa de cinema em Portugal no século XX – veio este trabalho conceder especial enfoque às revistas dos anos de 30 aos de 60, relacionando-as quer no rumo editorial que viriam a delinear, quer, muito particularmente, nos respetivos aspetos visuais.

Semelhante campo de intervenção e enquadramento concetual, dir-se-ia, em retrospectiva, de difícil previsão. Bastaria atendermos que o interesse pelo cinema só ocasionalmente tomara forma ao longo do nosso percurso académico; coexistindo, discreta e indistintamente, entre incontáveis predileções que nos ocupariam dentro, e sobretudo fora, da Academia. Todavia, à timidez aproximativa inicial veio impor-se, a pouco e pouco, um interesse crescente pela cultura cinematográfica e, em particular, pelos seus vestígios materiais tão caros aos cinéfilos – os da *memorabilia* cinematográfica.

O primeiro contacto com a vasta temática das revistas de cinema deu-se no âmbito de uma unidade curricular do Mestrado - *Metodologia de projeto e de investigação II*³ - em que lidamos com possibilidades exploratórias para o tratamento do objeto. O percurso para uma definição do âmbito e para a delimitação cronológica começou a ganhar forma em setembro de 2017. Por esta ocasião, escolhemos enveredar pela componente de estágio para a conclusão do último ano curricular do mestrado. Existiam duas opções preferenciais que faziam sentido para o nosso trabalho: a Cinemateca Portuguesa, que não evidenciou um panorama logístico para o admitir; e a Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP), que possui um grande fundo documental e que constitui um núcleo importante, no norte do país, para todos aqueles que possuem interesse ou investigam temáticas relacionadas com o cinema. A BPMP acolheu, desde logo, o nosso estágio de 355h (realizadas entre 8 de novembro 2017 a 24 de janeiro 2018⁴) com recetividade. Graças a essa componente de estágio, obtivemos um contacto próximo e minucioso com o objeto de estudo e, simultaneamente, possibilitamos à instituição de acolhimento uma valorização do seu acervo e a constituição de um instrumento de referência bibliográfico através da catalogação de periódicos e de monografias relacionadas com o cinema.

Semelhante intuito – o estudo das revistas – reporta-se justificado, num primeiro plano, pelas qualidades enquanto fontes documentais determinantes à investigação por exemplo, da história do cinema, da crítica cinematográfica, dos hábitos e dos modos de

³ Unidade curricular lecionada e orientada pelo Professor Doutor Nuno Resende.

⁴ A orientação do estágio foi feita pela coordenadora, Dra. Paula Bonifácio.

ver cinema. Assim, ao nível do panorama hemerográfico e cinematográfico, a sua importância dir-se-á indesmentível pela função de arquivo que os periódicos desempenham relativamente ao tempo a que se referem: reputando-se, nesse sentido, um património bibliográfico e documental. As revistas corporizam uma cultura cinematográfica que foi, a par da edição de livros especializados, da emergência dos cineclubes, da criação da cinemateca e, claro, da própria realização fílmica, pungente e marcante para as gerações de cinéfilos e de cineastas das décadas a que nos referimos e às seguintes. Aliás, «Se não se podem ver os filmes»⁵, escreve-se no final da década de 50, «ao menos leiam-se os livros e as revistas, que também são uma forma de adquirir sólida cultura cinematográfica», mote que intitula o presente estudo⁶. Numa época em que se sabia que muitos filmes não chegavam a estrear – ou estreavam mutilados – os textos que as revistas publicavam – tradução de artigos estrangeiros ou especulação a partir de fotogramas, por exemplo – e as imagens que o acompanham constituíam uma forma de estar próximo de um cinema que lhes podia ser inacessível, mas pelo qual podiam ansiar.

Muito embora Pierre Francastel ateste que «l’histoire humaine est celle des événements et non celle des *intentions* (...)»⁷, definição a que a história da arte se confina cada vez menos, consideramos também que a abordagem das revistas especializadas de cinema, pelo campo crítico, noticioso e de cinefilia que congrega, não pode ser historiada sem o concurso de todas as outras histórias que se entrelaçam, incluindo o plano das intenções. Para a formação de cada uma destas revistas, terão concorrido muitos fatores – tantas vezes adversos e repletos de dificuldades, como os seus redatores fazem questão de sublinhar – e cuja existência é, quase sempre, a concretização dessa «certa intenção, de certo sonho»⁸. De facto, notamos ao longo da nossa investigação que algumas das revistas portuguesas que tratamos, a partir dos anos 50, ensaiam – forjam – um cinema *por vir*⁹, ainda que, muitas das vezes, apenas (ou ainda) no plano das intenções. Este ponto

⁵ S.A. – Um museu do cinema nos restauradores. *Filme*. N.º 8 (novembro de 1959), p. 44.

⁶ O título do presente relatório de estágio (*Se não se podem ver filmes, leiam-se as revistas*) foi escolhido a partir desta citação de época, com supressões.

⁷ FRANCASTEL, Pierre – *Peinture et société: naissance et destruction d’un espace plastique. De la renaissance au cubisme*. Lyon: Audin Editeur, 1951, p. 150 (sublinhado nosso).

⁸ DIONÍSIO, Mário – *A paleta e o mundo*. Vol. 1. Lisboa: Publicações Europa-América, 1956, p. 152.

⁹ Expressão que apropriamos de Maurice Blanchot, que aplica o termo à literatura e num outro contexto, mas que consideramos feliz. Sublinharemos não só este aspeto de um filme ou de um cinema *à venir*, mas também como a crítica cinematográfica antecede os filmes (*vd.*, por exemplo, o subcapítulo 4.1.2.4. a propósito da revista *Filme* e dos filmes de Godard). Esta precedência e expectância “teórica” e crítica das revistas face ao cinema é visível, no panorama português, sobretudo nos anos de 50 (o que não significa que não existam noutras cronologias, às quais não nos dedicamos). Existem estudos afins que mostram a

de partida solidifica assim o nosso ensejo de não ignorar os diálogos que se podem estabelecer com o cinema, os agentes da revista, os cineclubes, a história das artes gráficas e da ilustração, a história da fotografia, da cultura, e, no limite, a história política¹⁰ e social das épocas analisadas. Recorde-se, no mesmo sentido, que no «museu imaginário do cinema»¹¹ do *Histoire(s) du cinéma* de Godard, confrontam-se imagens da história, filmadas e fotografadas, com a cultura escrita: as imagens de recortes de “cinejornais” não vão estar, de resto, omissas, nem tampouco a referência à cinefilia que caracterizou a geração da *Nouvelle Vague* e que foi muito devedora da Cinemateca Francesa.¹²

Todavia, para lá dos valores históricos, bibliográficos e documentais que têm vindo a servir de suporte aos mais variados estudos em torno das histórias do cinema, gostaríamos de sublinhar o valor estético, de objeto e de «reliquia»¹³ que muitas destas revistas possuem, na medida em que são espelho de um tempo e foram, de alguma forma, essenciais a um grupo específico da sociedade - os entusiastas do cinema. Nesta época, frequentar as salas cinematográficas era uma prática que se encontrava enraizada nos hábitos societários e citadinos, como aliás as grandes estruturas criadas para a visualização de filmes, na primeira metade do século XX, e o grande número de publicações especializadas no tema¹⁴, um pouco por todo o país, o comprovam. A revista, não obstante alguma efemeridade a que eventualmente possa estar sujeita (ao nível do campo noticioso, sobretudo, embora nunca possua a fugacidade dos teores de um jornal), pode ser “museificada” na sua “objetualidade” e pelos artigos e imagens que publica, fazendo indubitavelmente parte da(s) história(s) do cinema e muito particularmente das cinefilias.

O enfoque na visualidade destes objetos é também um dos objetivos deste trabalho. Embora as imagens nas revistas se distanciem da “grande obra” a que os estudos de história da arte, por tantos anos, se circunscreveram, identifica-se algum valor estético -

antecipação ao nível fílmico na imprensa periódica para cronologias, geografias e especificidades dos assuntos distintas – nesse sentido, *vd.*, por exemplo, NOTARI, Fabiola B. - A recepção de Serguei M. Eisenstein no Brasil: anos 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes. In CUNHA, Paulo; VIEGAS, Susana; CASTRO, Maria Guilhermina - *Atas do VI Encontro Anual da Aim*. Lisboa: AIM, 2016, pp.237-249.

¹⁰ De notar, a título exemplificativo, que algumas das revistas que tratamos têm alguma ligação política ou ideológica premente. Não sendo possível abordar esta temática, remeteremos para bibliografia que refira estas afinidades quando oportuno, ressaltando que se trata de um ponto que não deve ser desvalorizado.

¹¹ BELTING, Hans – *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014, p. 106.

¹² Visíveis nas imagens do filme HISTOIRE(S) DU CINÉMA (Jean-Luc Godard, 1988-1998) e do livro GODARD, Jean-Luc – *Histoire(s) du cinéma*. [Vérone]: Gallimard – Gaumont, 1998.

¹³ MORIN, Edgar – *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 55.

¹⁴ Veja-se o Apêndice A - 1, do qual falaremos ao longo deste trabalho.

para lá do utilitário - nas revistas que merece ser estudado. Este valor tem vindo a ser, paulatinamente, reconhecido no âmbito de produção de investigação geral sobre a ilustração em Portugal, onde as revistas de cinema podem muito pontualmente e brevemente ser chamadas à colação. Já o fora, contudo, intuído na época: Mota da Costa, crítico de revistas dos anos 40 e 50, refere que um pintor lhe terá confidenciado que «As nossas revistas de cinema (...) são as únicas que, verdadeiramente, renovaram as artes gráficas do País, e ficaram como modelos de interesse bibliográfico»¹⁵. A justeza de semelhante afirmação, porventura panegírica e excessiva a um primeiro olhar, pode, muito bem, ser compreendida se tivermos em consideração que as revistas aproveitaram, desde o início, inovações como a impressão em rotativa¹⁶ ou a rotogravura, como veremos. Afigurando-se, ademais, de um meio de comunicação com alguma tiragem (embora, no caso das revistas de cinema especializadas, sejam presumivelmente menos “massivas” de que outros periódicos) que alude expressamente a uma arte que vive da componente visual, a difusão de imagens nas revistas, sejam elas fotográficas ou ilustradas, não se quererá desconsiderar, pois propicia e fomenta a linguagem e descodificação imagética. No que diz respeito a este ponto, recorde-se ainda como nas primeiras décadas do século XX a associação de artistas portugueses à produção e à colaboração se reportará evidente. Por seu turno, nas últimas décadas da primeira metade do século já não nos encontrávamos na época áurea da ilustração. Será, no entanto, de notar como alguns artistas consagrados e emergentes continuam a contribuir para estas publicações – atenda-se também, nesse sentido, as revistas de arte e de artista. Optamos, assim, por atentar na participação de alguns destes ilustradores no nicho específico das revistas de cinema.

Estado da arte

Apesar da pertinência declarada do objeto de estudo sente-se, como exploraremos neste estado da arte e, mais detalhadamente, nas problematizações específicas deste estudo [vd. Capítulo 1] um vazio em torno deste tema sob o ponto de vista de investigação.

Na ausência de bibliografia específica, foram muitas as referências dedicadas ao cinema, à imprensa e à ilustração que tivemos de consultar para colmatar tal lacuna.

¹⁵ COSTA, Mota da – Jornalismo cinematográfico. *Imagem*. N.º 12 (outubro de 1951), [s.p.].

¹⁶ Segundo Félix Ribeiro, *Kino* (Lisboa, 1930-1931) terá sido alegadamente a primeira publicação de cinema impressa em rotativa. Cf. RIBEIRO, Félix – Pequena história da imprensa cinematográfica em Portugal. *Animatógrafo*. 2ª Série, N.º 57 (8 de dezembro de 1941), p. 10.

As histórias de cinema foram, neste trabalho, um importante instrumento para a delimitação cronológica e para a depuração metodológica. De facto, é de notar a produção de historiografia cinematográfica no país, como as mais antigas e essenciais de Luís de Pina – sejam *A aventura do cinema português*¹⁷ (1977) ou *História do cinema português*¹⁸ (1986) –, de Alves Costa (1978)¹⁹, as revisitações de Bénard da Costa (1991)²⁰ e, mais recentemente e de forma específica para vários períodos, estudos académicos como os de Christel Henry (2006)²¹ Leonor Areal (2011)²², Paulo Cunha (2014 e 2016)²³ e Hugo Barreira (2017)²⁴. Os setores de investigação dos estudos fílmicos nem sempre se dedicam à história das revistas de cinema a não ser pontualmente, ou como fontes para fundamentar outros propósitos. Não obstante, e porque este trabalho exige um grande conhecimento de contextos de produção cinematográfica e cultural portuguesa, a consulta destes autores citados foi fundamental para a compreensão e inserção das revistas de cinema na cultura cinematográfica portuguesa. Especialmente basilares foram as histórias de cinema de Luís de Pina e Bénard da Costa, uma vez que foi a partir de alguma teorização destes autores que depuramos a nossa metodologia e definimos e justificamos a nossa delimitação cronológica. De forma a situar as revistas e o cinema em Portugal face ao que se fazia internacionalmente – sem ter a pretensão de nos especificarmos nestes assuntos para este trabalho – consultamos especialmente a monografia de Bordwell e Thompson²⁵. O prefácio introdutório de Jim Hillier para uma antologia dos *Cahiers du Cinéma*²⁶ (Paris, 1951-) e a já referida tese de Christel Henry possibilitou um conhecimento mais apurado da imprensa cinematográfica internacional: os *Cahiers*, no

¹⁷ PINA, Luís de – *A aventura do cinema português*. Lisboa: Editorial Nova Vega, 1977.

¹⁸ PINA, Luís – *História do cinema português*. Mem-Martins: Europa-América, 1986.

¹⁹ COSTA, Alves – *Breve história do cinema português (1896-1962)*. [Lisboa]: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978.

²⁰ COSTA, João Bénard da – *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991.

²¹ HENRY, Christel - «A cidade das flores»: *Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006

²² AREAL, Leonor – *Cinema Português. Um país imaginado. Vol. 1 – Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011.

²³ CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – *O novo cinema português: políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Tese de doutoramento em Estudos Contemporâneos, apresentada ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra. Coimbra: [edição de autor], 2014; CUNHA, Paulo – *Para uma história das histórias do cinema português. Aniki*. Vol. 3, n.º1, 2016, pp.36-45. Disponível em linha <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/231/pdf>>

²⁴ BARREIRA, Hugo Daniel da Silva – *Imagens na imagem em movimento: documentos e expressões*. Volume 1. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [edição de autor], 2017.

²⁵ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin - *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2015.

²⁶ HILLIER, Jim – *Cahiers du cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

primeiro caso, e as revistas de cinema italianas e sua receção em Portugal, no estudo de Henry.

Como as revistas são sempre fruto de cinefilias (e, como veremos neste trabalho, as cinefilias não são uniformes), considerámos necessária a incursão por esta tónica. Os estudos de Edgar Morin – *As estrelas*²⁷ e *O cinema ou o homem imaginário*²⁸ – permitiram-nos situar os tipos de cinefilia e a relação do homem com as necessidades de criação de “mitos” como são as “estrelas” de cinema, sob uma perspetiva antropológica. É possível, assim, compreender a profusão de imagens de vedetas em algumas da imprensa deste género. No contexto português, destacamos os trabalhos académicos de Paulo Granja, que ora se dedica especificamente à cinefilia²⁹, ora particulariza o fenómeno do cineclubismo³⁰ (expressão cinéfila por excelência) e que, como veremos, possui também algumas ligações à produção de revistas.

Por outro lado, e tratando esta investigação também dos aspetos visuais dos objetos em estudo, revelou-se importante apurar o panorama historiográfico ao nível da ilustração em Portugal na primeira metade do século. As obras de síntese panorâmica da história da arte em Portugal³¹ contemplam a ligação de artistas dos Salões dos Humoristas à imprensa periódica e à produção de capas em revistas até aos anos 30, ainda que sem grandes informações de utilidade específica para este trabalho. A *arte em Portugal no século XX*³² de José-Augusto França (ele que fora um agente ativo nas revistas de cinema dos anos 50) foi uma das mais importantes em termos de contexto e compreensão individual de artistas, em especial do Neorrealismo. Como seria previsível, sublinha-se a inexistência do estudo da ilustração especificamente na imprensa periódica de cinema neste âmbito, embora no trabalho de Theresa Lobo³³, que trata das primeiras décadas do século passado na ilustração, seja detalhado relativamente aos artistas e às suas

²⁷ MORIN, Edgar – *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

²⁸ MORIN, Edgar – *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.

²⁹ GRANJA, Paulo – Cineclubes e cinefilia: entre a cultura de massas e a cultura de elite. *Estudos do Século XX*. N. 7. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007.

³⁰ GRANJA, Paulo – *As origens do movimento dos cineclubes em Portugal: 1924-1955*. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006.

³¹ PINHARANDA, João – *O modernismo I: Expressão, estilização, disciplina*. In RODRIGUES, Dalila – *Arte Portuguesa: da Pré-História ao século XX*. Volume 18. [s.l.]: Fubu Editores, 2009.

GONÇALVES, Rui Mário – *História da arte em Portugal: pioneiros da modernidade*. Vol. 12. Lisboa: Publicações Alfa, S.A., 1986.

PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa*. Volume III. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995.

³² FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991.

³³ LOBO, Theresa – *Ilustração em Portugal I (1910-1940)*. Lisboa: IADE Edições, 2009.

colaborações no seio da imprensa e com pontual e muito breve alusão às de cinema. Foi, pois, um bom ponto de partida para compreender o percurso de alguns artistas que se encontram ligados à imprensa da década de 20 e 30, como *ABC* (Lisboa, 1920-1932), *Contemporânea* (Lisboa, 1922-1926) *Ilustração* (Lisboa, 1926-1939) ou *Civilização* (Lisboa, 1928-1936) e que por vezes são os mesmos que trabalham na imprensa cinematográfica dos anos 30. A ilustração no âmbito periodístico está, igualmente, bem patente na dissertação de mestrado de Maria Helena Gomes de Freitas, dedicada ao grafismo e ilustração nos anos 20³⁴. Não obstante a autora não desenvolver, com detalhe, nenhuma revista de cinema, oferece algumas noções sobre o fenómeno dos magazines e dos ilustradores de revistas. Já o recente trabalho de Ana Quintas³⁵, respeitante à cronologia dos anos 40, foi um recurso de base apenas em termos de contexto artístico, sem grandes contribuições para a ilustração da imprensa cinematográfica da referida década, uma vez que, como veremos, a ilustração nestes anos, em revistas e em jornais de cinema, não é particularmente profusa nem notável. No que diz respeito ao aspeto gráfico, em geral, da revista, não se explora a presença, análise e uso da fotografia em periódicos. Devemos mencionar, contudo, a dissertação de A. Barrocas³⁶ que estuda a fotografia nas últimas décadas do século XIX a partir da imprensa periodística. Também João Duarte³⁷ se dedicou a uma revista enquanto objeto de estudo, a *Ilustração Portuguesa*, nos anos de 1914-1918, analisando as exposições de artistas anunciadas e concedendo alguma atenção às capas e ao grafismo da referida publicação, em associação com as correntes estéticas dominantes e com a incorporação da fotografia. Para a análise dos aspetos visuais da revista, nomeadamente a compreensão da utilização e organização das imagens neste âmbito, consultamos os estudos de John Berger³⁸ e Hans Belting³⁹.

Da mesma forma, e porque estávamos a tratar de um objeto de estudo tão específico como é o das revistas, fomos compelidos a consultar a bibliografia ligada aos estudos da

³⁴ FREITAS, Maria Helena Gomes de – *Ilustração e grafismo nos anos 20*. Tese de mestrado de História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: [edição de autor], 1986.

³⁵ QUINTAS, Ana Maria da Silva Barros - *Grafismo e ilustração em Portugal nos anos 40*. Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: [edição de autor], 2014.

³⁶ BARROCAS, António José de Brito Costa – *Arte da luz dita: revistas e boletins teoria e prática da fotografia em Portugal (1880-1900)*. Dissertação apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: [edição de autor], 2006.

³⁷ DUARTE, João Augusto Outeirinho Ferreira – *As exposições de arte na Ilustração Portuguesa 1914-1918*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [edição de autor], 2017.

³⁸ BERGER, John – *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1987.

³⁹ BELTING, Hans – *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014.

imprensa periódica. Verificamos que, neste âmbito, o mais frequente são levantamentos ao nível da recolha de informação, bem como manuais ou prontuários de termos especializados. Tal é compreensível se atendermos ao facto de antes de iniciar o tratamento de informação ser fundamental uma recolha minuciosa. Nesse sentido, foram basilares os levantamentos bibliográficos e hemerográficos de Jorge Pelayo⁴⁰, dos catálogos da Universidade de Coimbra⁴¹ e da Cinemateca Portuguesa⁴². No que diz respeito, especificamente, à produção histórica, os estudos da imprensa periódica em Portugal⁴³ não cuidam deste género tão particular das revistas de cinema. Sobre as terminologias específicas de técnicas, instrumentos e designações das artes gráficas, seguimos as designações do *Dicionário do livro*⁴⁴, na falta de uma definitiva normalização dos termos e face a alguma insatisfação na procura bibliográfica de prontuários e de dicionários relacionados com as artes gráficas.

Sob o ponto de vista de análise e de divulgação da *memorabilia* cinematográfica, onde se podem inserir também as revistas, conhecemos, entre nós, pouca produção científica. Destacamos, todavia, algumas iniciativas de divulgação e valorização destes bens culturais e de outro tipo de *memorabilia*, como demonstram algumas exposições temporárias⁴⁵ feitas nos últimos anos por instituições como a Cinemateca Portuguesa, ou mesmo as coleções do Museu do Cinema em Melgaço (a partir do espólio de Jean Loup Passek) e do Museu da Imagem em Movimento em Leiria. Também a exposição e o catálogo⁴⁶ comemorativo dos 71 anos do Cineclube do Porto prestaram atenção aos

⁴⁰ PELAYO, Jorge – *Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica e analítica*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.

⁴¹ UNIVERSIDADE DE COIMBRA - *Publicações periódicas portuguesas existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (1911-1926)*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1991.

⁴² CINEMATECA PORTUGUESA – *Catálogo da Biblioteca da Cinemateca Portuguesa*. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1979.

⁴³ Vd. SOUSA, José Manuel Motta de; VELOSO, Lúcia Maria Mariano – *História da imprensa periódica portuguesa*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1987; TENGARRINHA, José – *História da imprensa periódica portuguesa*. 2ª edição revista e aumentada. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.

⁴⁴ FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria Graça – *Dicionário do livro: da escrita ao livro electrónico*. Lisboa: Almedina, 2008.

⁴⁵ Recordar, a título exemplificativo, a exposição da Cinemateca Portuguesa dedicada aos *Anos de Cine-Revista* (Lisboa, 1917-1924), que tivemos oportunidade de visitar em junho de 2017 e cujo folheto foi gentilmente cedido pela Cinemateca Portuguesa para este trabalho. Cf. CINEMATECA Portuguesa – *Os anos de Cine-Revista (1917-1924)*. [Folheto da exposição “Os anos de Cine-Revista (1917-1924)” patente na Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema em março/junho de 2017]. Lisboa: [s.n.], 2017.

⁴⁶ CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA/CINECLUBE DO PORTO; COOPERATIVA ÁRVORE (coord.) – *Cinema gráfico: programas do Cineclube do Porto. 71 anos Cineclube do Porto*. Porto: Clube Português de Cinematografia; Cooperativa Árvore, [2016]. A exposição esteve patente na Cooperativa Árvore e exibiu algumas capas dos programas do cineclube, em 2016.

programas do referido cineclube, e é dos poucos exemplos que conhecemos em que o aspeto visual é chamado à colação a propósito de uma publicação periódica de cinema.

Já em outros estudos paralelos⁴⁷ pudéramos notar o crescente interesse da sociedade civil pela documentação antiga – desde jornais de época, a cartazes, bilhetes de sessões fílmicas, cartonados (*lobby-cards*), postais – e o recurso destes objetos como veículo de sensibilização e informação. Destacamos, neste contexto, a exposição e o catálogo *Cinema Português – primeiros anos*⁴⁸ por, a partir de objetos de coleções, fazer uma leitura das “reliquias” que compunham o mundo dos cinéfilos. Na nossa perspetiva, um dos poucos objetos extrafílmicos que tem obtido reconhecimento e estudos académicos, científicos e divulgativos é o cartaz de cinema, valorizado no plano estético e histórico (não obstante, consideramos que ainda falta redescobrir outras tipologias de publicidade fílmica⁴⁹) e que conhece algumas investigações académicas de várias áreas a ele dedicadas, e outras de carácter mais divulgativo, como é a monografia editada pela Academia Portuguesa de Cinema, *O cartaz de cinema em Portugal: uma exposição, uma viagem*⁵⁰.

Metodologia

Para a definição do *corpus* do objeto de estudo, foi necessária uma revisão da literatura para auscultar as existências de bibliografia especializada no tema. Ao denotarmos, logo nesta primeira fase, quão escassos eram os estudos dedicados à imprensa cinematográfica, tivemos interesse em situar-nos, tendo para isso consultado, ainda antes do início do estágio, alguns periódicos da década na qual, na altura, nos pretendíamos focalizar (anos 50 e 60). Esta consulta esteve subjacente aos instrumentos que então possuíamos, como bases de informação e de dados em linha das principais bibliotecas do país (Nacional, BPMP), bem como na Hemeroteca Digital e a Cinemateca

⁴⁷ Sublinhamos, nesse sentido, o exemplo associativista *Plataforma S. Geraldo Cultural*, que criou um sentido de pertença a partir destes vestígios de memória física para salvaguarda do antigo *Cinema S. Geraldo* em Braga, e que foi acolhida com sucesso na comunidade e revelou-se frutífera em termos da preservação do edifício. O estudo a que nos referimos foi desenvolvido para a unidade curricular de Estudos e Práticas de Património, lecionado e orientado pela Professora Doutora Leonor Botelho.

⁴⁸ Exposição *Cinema em Portugal – Os primeiros anos*, patente no Museu da Ciência da Universidade de Lisboa de dezembro 2010 a maio 2011. Cf. QUEIRÓS, Maria Inês (coord. ed.) - *Cinema em Portugal: os primeiros anos*. Lisboa: Museu de Ciência da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

⁴⁹ Cf. DUARTE, Joana – *City Lights: a publicidade fílmica em contexto urbano (1930-1950)*. Comunicação apresentada no “VIII Encontro Anual da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento”. Aveiro, 2018 [Texto inédito, aguarda publicação em Ata].

⁵⁰ TRANCOSO, Paulo - *O cartaz de cinema em Portugal: uma exposição, uma viagem*. [s.l.]: Academia Portuguesa de Cinema, 2018.

Digital. A *Breve história da imprensa cinematográfica*⁵¹ de Alves Costa e, um pouco mais tarde, a *Bibliografia portuguesa de cinema* de Jorge Pelayo constituíram monografias verdadeiramente basilares, nesta fase preambular da nossa pesquisa.

Com o início do estágio, a novembro de 2017, demos lugar à consulta de todos os periódicos de que temos conhecimento, a partir Jorge Pelayo, os catálogos manuais da Biblioteca Pública Municipal do Porto, as monografias da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra sobre imprensa periódica, o Catálogo da Biblioteca da Cinemateca Portuguesa e outras referências com que, ao longo da nossa investigação em periódicos e monografias, nos deparamos e que induziam a existência de mais revistas e jornais que desconhecíamos. Esta consulta foi realizada com o objetivo de coletar informações detalhadas sobre cada um dos periódicos existentes na BPMP, como parte integrante das nossas tarefas do estágio [Capítulo 5]. Findo esse extenso trabalho de consulta e registo na Biblioteca, logo verificamos que nos faltavam algumas referências que víamos citada na bibliografia a que nos referimos, e tentamos colmatar essas faltas através de sucessivas consultas noutras bibliotecas dotadas de depósito legal – designadamente, a Biblioteca Pública de Braga, Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, Biblioteca Municipal de Coimbra, Biblioteca Nacional – e bibliotecas especializadas em cinema, como a da Cinemateca Portuguesa.

Concomitantemente a este trabalho de consulta e análise de fontes, foi do nosso interesse consultar o máximo de “histórias” do cinema e de livros relacionados com o cinema português, não apenas para certificar se abordavam a imprensa cinematográfica, mas também para melhor enquadrar os fenómenos que percorrem as páginas das revistas e jornais. Com a consulta destes materiais, concluímos que não era possível abordar, de forma específica, apenas os anos 50 e 60: se eles assinalaram uma rutura relativamente às publicações anteriores, como de início intuíamos, tínhamos necessariamente de abordar o panorama anterior, *tout court*. Assim, alargamos o estudo às décadas de 30 e 40, como justificaremos adiante na Definição e teorização do âmbito cronológico.

No que diz respeito às décadas de 50 e 60 – enfoque do nosso trabalho -, optamos por seleccionar quatro revistas para figurar como “casos de estudo”⁵², por serem

⁵¹ COSTA, Alves – *Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa*. Porto: Cine-clubes do Porto, 1954

⁵² Não adotamos “casos de estudos” para as décadas de 30 e 40 por não serem o período de maior desenvolvimento. Bem assim, as revistas dos anos 50 e 60 que analisaremos possuem um “fio condutor” (desenvolvido nos capítulos 4.1., 4.1.1. e 4.1.3.) que, para nós, é mais evidente e passível de ser agrupado do que nas décadas de 30 e 40 (onde proliferam muitos mais – e variados - espécimes).

especialmente ilustrativas da realidade que temos vindo a defender e por se demarcarem claramente das suas congéneres: *Imagem* (Lisboa, 1950-1961), *Visor* (Rio Maior, 1953-1956), *Celulóide* (Rio Maior, 1957-1986) e *Filme* (Lisboa, 1959-1964). Estes títulos fazem parte daquilo a que designamos “novas revistas”, embora se possam inserir outras publicações neste contexto, que oportunamente mencionaremos.

Trata-se, assim, de um trabalho que é sustentado muito em parte pelas fontes periódicas, que consultámos exaustivamente, como se demonstrará ao longo das páginas deste trabalho, pelo que as referências em nota de rodapé podem afigurar-se extensas⁵³, mas fundamentais. A necessidade de individualizar o discurso de cada revista, através de citação (com a grafia original) assim o obriga, evitando-se uniformizações generalistas. Não obstante, sempre que possível tentamos ancorar-nos em monografias de carácter histórico e científico, que fornecem outras visões e outro distanciamento sobre os assuntos. A partir destes materiais distintos, adotamos um discurso crítico e analítico dos fenómenos, tirando partido de outras leituras ou relações fílmicas que se nos afigurem pertinentes, bem como de testemunhos publicados dos agentes participantes neste contexto. Embora fosse do nosso ensejo entrevistar algum desses intervenientes – indesmentível mais-valia para o nosso trabalho - tal não se revelou possível.

No que diz respeito à referenciação de revistas, optámos por indicar aquando da primeira referência o título da publicação (em itálico), o local e os anos de edição entre parêntesis – quando é possível sabê-lo – ex. *Kino* (Lisboa, 1930-1931). No caso dos filmes, a referenciação é feita na língua original (em maiúsculas, para que possa ser facilmente identificado no texto), seguida de tradução portuguesa (se aplicável) e, entre parêntesis, o realizador e o ano do filme – ex. MARIA DO MAR (Leitão de Barros, 1930).

Tendo em conta o vocabulário específico a utilizar para a descrição e análise dos periódicos – como terminologias afins à arte do livro, da imprensa e das artes gráficas (filetes, molduras) e processos de reprodução e impressão, banda desenhada (pranchas, vinhetas), etc. – optamos por utilizar as definições a partir do *Dicionário do livro*. Bem assim, tentamos ser específicos no uso de terminologias e vocabulários, distinguindo a revista de um *magazine*, de um jornal ou de um boletim. Neste trabalho, definimos como revista o género periodístico que se especializa num determinado assunto e que por norma tem uma apresentação gráfica apelativa (podendo ser ilustrada), com capa, contracapa e

⁵³ De forma a evitar um número mais elevado de notas de rodapé, optamos por, em citações entrecortadas, aplicar a referência apenas na primeira frase citada entre aspas, caso a referência (autor, livro, editora, página) se mantiver igual nas citações subsequentes.

páginas numa gramagem mais durável e manuseável relativamente, por exemplo, às de um jornal. Todavia, como se facilmente se depreenderá, estas características dependem muito do fator económico de cada direção ou empresa. O magazine é um «hábil fabricante de imagens – escritas, fotografadas ou desenhadas»⁵⁴, que transporta em si «a rodagem visual dos acontecimentos» é entendido, por alguns autores, enquanto «fenómeno» especialmente da «época» (dos anos 20) – era, aliás, para António Ferro, *a espuma da vida* - dos dias, diríamos nós. Neste trabalho, entendemos o magazine na sua aceção geral, enquanto subgénero da revista que possui uma apresentação necessariamente (e quase sempre profusamente) ilustrada, habitualmente colorida e com qualidade ao nível do papel e acabamentos (*e.g.*, papel cristal – como em *Plateia* [Lisboa, 1951-1957] -, papel *couché*, *etc.*). O jornal é uma edição com intervalos muito mais curtos relativamente a uma revista e que fornece informações sobre os assuntos da atualidade. É normalmente constituído por folhas soltas (não agraçadas nem coladas) de papel de imprensa e dobradas em cadernos⁵⁵. Por fim, os boletins e programas são publicações de menor dimensão, normalmente emitidas por um órgão ou cineclubes. A apresentação gráfica varia, uma vez mais, consoante os recursos de cada associação: conhecem-se boletins e programas com elevado interesse estético, como os do *Cine-clube do Porto* [Porto, 1946?-1989?], e outros de caráter mais amador (como *Zoom* [Coimbra, 1977] ou o *Cine-clube Torres Novas* [Torres Novas, 1973], este último dactilografado).

A grande maioria das publicações a que nos referimos são revistas – pelo que será o termo mais usado para nos referimos a estes objetos – embora tenhamos, efetivamente, analisado em profundidade um “cinejornal”: *Kino* (Lisboa, 1930-1931). Todavia, e muito embora o grande formato e papel o desminta, *Kino* possui alguns elementos que o diferem de um jornal, pois é bastante ilustrado (às vezes com cor) e não é um periódico meramente noticioso e de atualidades.

No respeitante a boletins e programas de sessões, muitos julgar-se-ão omissos. Efetivamente, consultamos sobretudo os de cineclubes e salas de espetáculo do Porto e do norte do país, tirando partido do acervo da instituição onde estagiámos. Existirão muitos outros que não se encontram listados por Jorge Pelayo e de que não tenhamos conhecimento, ou que já não se encontrem preservados na maioria das bibliotecas públicas, e, por estas razões, não tivemos oportunidade de os consultar. Nesse sentido,

⁵⁴ FREITAS, Maria Helena Gomes de – *Ilustração e grafismo nos anos 20*...p. 19.

⁵⁵ FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria Graça – *Dicionário do livro: da escrita ao livro electrónico*... p. 697.

ressalvamos que não se devem esquecer os programas e boletins dos cinemas e de cineclubes, alguns com grande importância, como são, por exemplo, os do *Cine-clube do Porto*, *Centro Cultural de Cinema*, *Cine-clube Imagem*, etc., que aqui não se abordarão senão a título pontual.

Bem assim, e por se tratarem de revistas culturais e não de revistas especializadas em cinema, deixámos de parte publicações como *O tempo e o modo* (Lisboa, 1963-1983), *Vértice* (Coimbra, 1942-), *Presença* (Coimbra, 1927-1940), *Seara Nova* (Lisboa, 1921), entre outras que referimos oportunamente. Sendo, é certo, fundamentais para a crítica cinematográfica, considerámos que não as poderíamos encaixar enquanto “revistas de cinema”. Mesmo ao nível das revistas de cinema – nosso objeto de estudo – algumas ficaram por consultar: a título exemplificativo, a maior parte dos números de *Celulóide* respeitantes à década de 60 e 70, por não se encontram em todas as bibliotecas com depósito legal no país (estão em falta, por exemplo, Porto, em Braga e na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra), não foram consultados. Para transparecer o que foi consultado e o que não foi, organizamos, na secção de “Fontes primárias e secundárias” do capítulo Fontes e Bibliografia, todas as publicações periódicas consultadas com o assinalar das respetivas omissões. Por uma questão de organização, as fontes primárias correspondem a todas aquelas que foram usadas sistematicamente neste trabalho e referenciadas no texto. As fontes secundárias correspondem àquelas que, mesmo não havendo oportunidade para aqui se ter citado ou referenciado, foram consultadas e contribuíram para o nosso conhecimento e entendimento da imprensa cinematográfica.

De forma a auxiliar e evidenciar algumas leituras que fizemos, elaboramos algumas tabelas, consultáveis em Apêndices [vd. Organização do trabalho], que sistematizam os dados recolhidos. Não só acrescentam informações sobre as revistas que nos parecem fundamentais, como, no caso de tabelas quantitativas, conferem alguma cientificidade em detrimento de visões empíricas que eventualmente pudéssemos ter no decurso da consulta das fontes. Consideramos fundamental explicitar a metodologia subjacente à feitura dos Apêndices onde figuram estes dados. Optamos por incluir os trâmites da recolha periodística propriamente dita no Capítulo 5 respeitante ao relatório de estágio, uma vez que foi realizado nesse âmbito e seguindo uma metodologia própria. No caso da análise dos parâmetros imagéticos [Apêndice A - 2], para realizar este estudo optamos por selecionar três revistas para cada uma das décadas em análise. A escolha das revistas prendeu-se com a importância que assumem no panorama desta imprensa, seja

pela sua qualidade ou longevidade. Por questões de exequibilidade, de cada revista analisamos em profundidade três números distribuídos pela vida da publicação, de forma a tentar cobrir uma parcela de tempo variada em que a revista se publicou. Assim, escolhemos aleatoriamente um número entre os primeiros números da revista, os do meio e os do fim – evitando sempre analisar o número 1 e o último, pois cremos que não transparecem fielmente a realidade da revista em toda a sua publicação. Para os anos 30, analisamos três números de *Imagem* (Lisboa, 1928; 1930-1935), três números de *Kino* e três números de *Cinéfilo* (Lisboa, 1928-1981). Nos anos 40, as revistas escolhidas foram *Filmagem* (Lisboa, 1941-1948), *Cinema* (Lisboa, 1946-1947) e *Cinéfilo*. Na década de 50, *Imagem*, *Visor* e *Cinéfilo* e na de 60 *Celulóide*, *Filme* e *Cinéfilo*. Como se verifica nesta enumeração, *Cinéfilo* é a revista que funciona como fio condutor nesta análise. Salvaguardamos que se pretendeu fazer uma recolha das tipologias imagéticas e uma média do uso da imagem com a consciência de que se não pode tirar, a partir de uma pequena amostra, conclusões definitivas, uma vez que três números não correspondem à totalidade uma revista e do que nela se pode encontrar. Ao todo, para esta tabela foram analisadas e contabilizadas as páginas, capas e contracapas de 36 números.

Os parâmetros utilizados para elaboração desta tabela devem ser igualmente explicitados, para evitar qualquer ambiguidade relativamente ao que se entendeu por cada uma das tipologias. Especialmente complexas foram as categorias respeitantes à fotografia. Estas foram nossa responsabilidade – ou seja, não puderam ser confirmadas – porque na quase totalidade das situações não existe, nas imagens das revistas, legendagem das fotografias com estes pormenores. Este procedimento alerta para a necessidade de pensar criticamente as fotografias “dos filmes” e para o tipo de imagem que a revista escolhe - ou tem, à sua disposição, possibilidade para - publicar. Valoriza-se, igualmente, a revista enquanto fonte de fotografia cinematográfica.

No âmbito da ilustração – que se refere a desenho, pintura e trabalho de artes gráficas – dividimos em três subcategorias: “Cabeçalhos e vinhetas” desenhadas, “desenho” propriamente dito e “caricatura”. Na fotografia, subdividimos por fotografia de cena / fotograma, fotografia publicitária, fotografia de rodagem (enfoque no autor), fotografia de rodagem (aspetos de produção), fotografia (eventos), fotografia (retratos). A fotografia de cena / fotograma refere-se a fotogramas e/ou imagens tiradas aquando a filmagem do filme: como raramente é possível distingui-las, optámos por não as diferenciar nesta análise. A fotografia publicitária consiste nos retratos das vedetas para

fins de divulgação, publicidade, etc. A maioria destas fotografias é feita em estúdios e com vestimentas próprias para serem distribuídas por revistas e cartazes. A fotografia de rodagem é, como se depreende, a fotografia que capta momentos da filmagem externos à cena, que subdividimos em dois: o enfoque do autor (o realizador com a câmara de filmar) ou aspetos e curiosidades das grandes produções (montagem de cenários, entre outros). As duas últimas categorias dentro da fotografia dizem respeito a imagens mais espontâneas, sejam em eventos sociais, sejam retratos que não os publicitários. As outras tipologias concernem à reprodução de desenho animado, reprodução de obras de arte, cartazes de filmes, fotomontagem, publicidade e outros/indistintos. Atente-se que, na publicidade, apenas contabilizamos anúncios com imagens e que ocupassem pelo menos ¼ da página.

Optamos por colocar as imagens não em Anexos, mas no decorrer do trabalho, uma vez que a nossa investigação tira partido das potencialidades das imagens publicadas nas revistas e também por uma questão de acessibilidade na consulta das figuras a que remetemos ao longo do texto. Consideramos que tal facilita a compreensão da análise das imagens a que nos referimos, bem como eventuais comparações entre elas. Por uma questão de espaço e de harmonização gráfica, as figuras são acompanhadas por uma legenda abreviada, enquanto a fonte se encontra discriminada e completa no Índice das imagens. A legendagem é, na maioria das vezes, descritiva e atribuída por nós, a menos que a imagem possua, na revista ou na fonte onde foi retirada, um título a ela associada.

Definição e teorização do âmbito cronológico

Sob o ponto de vista de circunscrição cronológica, a nossa investigação tem como âmbito as décadas de 30 a 60 por questões de exequibilidade e obedecendo a uma teorização que fomos desenvolvendo no decorrer da consulta dos periódicos e do apuramento metodológico que anteriormente explicitamos. Tendo em conta a carência de estudos no âmbito da história da imprensa cinematográfica nas suas mais diversas perspetivas, o cometimento a que nos propusemos principiar obrigou a abarcar um período que transpõe largamente o âmbito cronológico em que nos queríamos concentrar inicialmente, de forma a compreender as preocupações, tendências, evoluções tecnológicas e valores visuais que as revistas conformam, e a partir destes dados realizar um pequeno enquadramento geral do que precede as publicações em que nos especializamos - décadas de 30-60. Face à constatação de que se tratava de um terreno por demais inexplorado, reportou-se, pois, fundamental consultar todas as revistas a que

tivéssemos acesso, de 1912 a 2000, preferencialmente na diacronia, embora nem sempre tinha sido possível. O principal local de consulta foi a Biblioteca Pública Municipal do Porto, instituição em que estagiamos. Contudo, alguns exemplares inexistentes na BPMP levaram-nos à consulta de periódicos noutras instituições, as já referidas bibliotecas beneficiárias de depósito legal e a biblioteca especializada da Cinemateca Portuguesa. Embora não tenha sido possível consultar todas as referências que recolhemos⁵⁶ a esmagadora maioria foi revista por nós.

O período escolhido relaciona-se com as teorizações de Luís de Pina e de Bénard da Costa, nomes primordiais no âmbito da história do cinema em Portugal, que sublinham a existência de dois “cinemas novos” ao longo da história do cinema português. O primeiro corresponde aos anos 30, e o segundo aos anos 50-60. Segundo Luís de Pina, nos últimos anos de 20 e nos primeiros de 30 está-se perante um «cinema novo»⁵⁷, pois são as datas de amadurecimento e de uma consciência do cinema português, que se quer distanciar das produções precedentes e lutar por um cinema melhor. Bénard da Costa regressa a esta ideia de forma mais assertiva, fazendo a associação da geração de 30 a um «primeiro cinema novo»⁵⁸ e relaciona-o com um segundo novo cinema. Segundo o autor, o primeiro, dos anos 30, renegou «em bloco o passado do cinema português como trinta anos depois o faria a segunda geração (...) (a geração do chamado «cinema novo» dos anos 60) (...)». Bénard refere-se ainda ao final da década de 50 como o tempo de formação de uma geração nova e que na década seguinte ia criar um «*cinema novo* português. O segundo *cinema novo* da história do nosso cinema»⁵⁹. Estas noções foram basilares para a

⁵⁶ Todos os exemplares do Apêndice A – 1, foram consultados, à exceção dos seguintes: *O Cinema* (Lisboa, 1921), *Sport, cinema e teatro* (Porto, 1926), *Ar livre* (Lisboa, 1928), *Cine-notícia* (Lisboa, 1928-1930), *Os grandes intérpretes do cinema* (Lisboa, 1929), *Girasol* (Lisboa, 1929-1930), *De Plateia* (Lisboa, 1930), *Cinema* (Porto, 1931), *Cine África* (Lourenço Marques, 1933), *Cinema* (Lourenço Marques, 1940-1941), *Programa de Cinema* (Lourenço Marques, 1940-1941), *Cinema* (? , 1940-1941), *Argumento de filmes* (Lisboa, 1941), *Cine-novela* (Lisboa, 1946), *Anuário Cinematográfico* (Lisboa, 1946), *Sétima Arte* (Lisboa, 1946), *Boletim do círculo de cinema* (Lisboa, 1947), *Cinema português* (1949-1950), *Le cinema portugais* (1949-1950), *Boletim informativo mundial cinema* (Figueira da Foz, 1953), *Boletim da UGE* (Lisboa, 1953), *Boa Noite* (Lisboa, 1959-1961), *Novela Filme* (Lisboa, 1955), *Boletim do ABC Cine-club de Lisboa* (Lisboa, 1955), *Cine mistério* (1955), *Filme* (1957-1958), *Cine Imagem* (Luanda, 1958), *Cinema* (Lisboa, 1961), *Cineromance* (1962), *Focar* (Lisboa, 1962), *Panorâmica 35* (Lisboa, 1967), *Os filmes da cinemateca* (1968), *Grandes êxitos da tv e do cinema* (Lisboa, 1973), *Cinema à margem* (Lisboa, 1975), *Cine-ise* (1977-1980), *Vidas Secretas* (1977), *Agenda de cinema* (Lisboa, 1978), *Cinema 16* (1978), *Filme, boletim do SAC* (1978), *O lobisomem* (Lisboa, 1983), *Cinema e BD* (Lisboa, 1984), *Semana do cinema europeu* (Faro, 1993). Além destes, consultamos outras revistas que se revelaram não ser de cinema, como *Cinematógrafo* (Braga, 1912), *Cinematógrafo* (Porto, 1913), *Animatógrafo: bi-semanário humorístico* (Évora, 1919-1920) ou *Ídolos* (Lisboa, 1967).

⁵⁷ PINA, Luís de – *A aventura do cinema português*. Lisboa: Editorial Nova Vega, 1977, p. 30.

⁵⁸ COSTA, João Bénard da – *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991, p. 38.

⁵⁹ COSTA, João Bénard da – *Histórias do cinema*... p. 111.

organização e para a orientação do nosso trabalho e justificam uma grande parte da nossa delimitação cronológica, sujeita a este fio condutor.

A par destes motivos, afigura-se indispensável falar na década de 30 não só por ser a época que produz mais revistas em Portugal, como também pela sua importância na história do cinema, materializada em avanços técnicos e profícuas discussões em torno do cinema sonoro, do cinema de animação, dos filmes portugueses e das legislações concernentes ao cinema. As revistas tudo isto captam e tendem a adotar uma posição interventiva face aos acontecimentos. Sob o ponto de vista da cultura visual, a década de 30 é sem dúvida uma das mais generosas no meio das publicações ilustradas, quer na fotografia, quer na ilustração – pelo que não faria sentido ignorá-la num trabalho que tem como preocupação o uso da imagem neste âmbito periodístico.

Por outro lado, nos anos 50 e 60 estamos perante uma miríade de fenómenos sob o ponto de vista técnico (recorde-se das inovações neste âmbito, como o *Cinemascope*, o TODD-AO, o som estereofónico, entre outros), estético e teórico –7 como a herança do Neorrealismo no cinema, cujos ecos chegaram a Portugal por via de filmes e revistas. A imprensa especializada é reflexo dessas transformações e, nos primeiros casos, pode participar na sua divulgação ou teorização. Na nossa perspetiva, os agentes na produção textual e editorial de um seleto número de revistas desta altura, como a *Imagem*, *Visor*, *Celulóide* ou *Filme* vão querer, *grosso modo*, afastar-se da imprensa ligeira que vingava nas décadas de 30-40 e vão anunciar e prefigurar um “cinema novo” português.

Assim, cremos que a cultura cinematográfica do final dos anos 50 está na base do “cinema novo” português e a maioria dos realizadores deste movimento teve uma participação mais ou menos ativa na imprensa especializada. Estes objetos são testemunho dos avanços e teorizações do cinema, do caminho de mudança que se prepara para os anos 60 e 70 no novo cinema português. Tal como acontecera com os críticos – futuros cineastas – dos *Cahiers du Cinéma*, escrever «c’était déjà faire du cinéma»⁶⁰ (elóquio que, de resto, foi por diversas vezes reiterado por Godard: «enquanto crítico, já me considerava um cineasta»⁶¹), também muitos dos redatores e colaboradores das revistas das décadas de 50, 60 e até 70 vão se revelar realizadores. As revistas dos anos 50 são o nosso enfoque (mais até que a dos anos 60), pois, como referimos, elas precedem claramente um novo cinema. Ademais, a partir do ano de 1962 é já difícil encontrar uma

⁶⁰ COLLET, Jean; DELAHAYE, Michel; FIESCHI, Jean-André et al. - Jean-Luc Godard. *Cahiers du Cinéma*. N.º 138 (dezembro de 1962), p. 21.

⁶¹ LOPES, João (org.) – *Jean-Luc Godard*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985, p. 133.

revista cinematográfica com consistência (sob o ponto de vista de regularidade de publicação) e que se revele uma referência no panorama cinematográfico. Tal não significa, como veremos, que as revistas tenham deixado de existir ou cessado na qualidade. O afastamento dos anos 70 foi uma necessidade: não seria possível abarcar neste trabalho os periódicos de cinema que surgem nesta década (alguns de especial interesse) nem tampouco a breve euforia que se sentiu em Portugal, e especificamente na cultura e na imprensa cinematográfica, aquando do 25 de Abril. Deixamos, por estes motivos, fora de análise importantíssimas revistas como a *Cinéfilo* dos anos 70 – um dos momentos marcantes da nossa imprensa cinematográfica⁶² –, ou as experimentações de Lauro António e os seus contributos enquanto diretor para este género periodístico.

Objetivos e problemáticas principais

Tecer um percurso pelos anos fulcrais da imprensa cinematográfica, dos anos 30 aos anos 60, tendo em conta a sua apresentação gráfica e intervenientes, é um dos objetivos gerais deste trabalho. Bem assim, tentaremos explicitar os propósitos – a defesa do cinema português de qualidade, a propugnação por uma crítica cinematográfica sólida - e as principais influências das “novas revistas” que cremos existirem nas décadas de 50 e inícios de 60. A demonstração de como o uso das imagens e da apresentação gráfica das revistas materializam e evidenciam o afastamento dos magazines e a vontade de criação de uma imprensa cinematográfica que estes intervenientes consideram mais séria é, igualmente, um objetivo de que nos ocuparemos.

As perguntas de base foram:

O incremento de revistas na década de 30 relaciona-se com a cinefilia coeva e com as mudanças operadas no cinema nacional e internacional?

É a associação de artistas plásticos às revistas de cinema determinante e algo que seja fomentado pelas publicações?

As revistas revelam-se atentas à imprensa especializada internacional e deixam-se influenciar por esta?

Estamos efetivamente perante a emergência de “novas revistas”, na década de 50, relativamente ao panorama que caracterizava as décadas passadas? Tratar-se-á de uma verdadeira e significativa rutura?

⁶² CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – *O novo cinema português: políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Tese de doutoramento em Estudos Contemporâneos, apresentada ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014, p. 259.

O uso da imagem fotográfica e do desenho participa na concretização dos objetivos das revistas de cinema – em especial das “novas” que surgem nos anos de 50?

Sistematizando, os nossos objetivos específicos foram:

- Demonstrar a evolução, os caminhos e as preocupações da imprensa cinematográfica na diacronia, enquadrando-as no seu tempo.

- Focalizar nas questões prementes dos anos 30, fazendo a ponte com a história do cinema: especificar de que forma os anos 30 podem ser entendidos como “época áurea” na imprensa cinematográfica e demonstrar o ligeiro declínio neste género periodístico na década de 40.

- Evidenciar como as revistas da década de 30 – onde participam alguns dos cineastas do “primeiro” novo cinema português – tiram proveito das evoluções tecnológicas nas artes gráficas e de diálogos entre artistas de diversas áreas, nomeadamente ilustradores.

- Quantificar a presença dos vários tipos de fotografia e desenho, a partir de uma amostragem definida previamente.

- Identificar, analisar e interpretar o uso e o papel da fotografia e da ilustração nestas décadas, verificando se contribuem para a criação de um discurso.

Todavia, focar-nos-emos nas décadas de 50-60, altura em que, na nossa perspetiva, aparecem revistas que se distinguem das anteriores:

- Focalizar nas alterações que decorrem na década de 50, tirando partido do que já vinha a ser germinado, muito lentamente, da década passada.

- Demonstrar como esta década foi fundamental para a solidificação de experiências da década de 60.

- Verificar a existência de influência de revistas de especialidade estrangeiras (italianas, francesas) na imprensa cinematográfica.

- Quantificar a presença dos vários tipos de fotografia e desenho, através de uma amostra previamente definida.

- Identificar, analisar e interpretar o uso e o papel da imagem a cada duas décadas, e demonstrar como o visual está ao serviço e materializa os propósitos das revistas, enquanto criadora de um discurso.

- Identificar os organismos, associações (*e.g.*, cineclubes) ligados às revistas de cinema, bem como uma reflexão sobre a participação de artistas na produção e ilustração de revistas.

- Relacionar as “novas revistas” com possibilidades de cinefilias mais intelectualizadas.

Organização dos capítulos

A presente investigação é composta por dois volumes: o primeiro diz respeito ao relatório de estágio, enquanto o segundo corresponde aos Apêndices. Relativamente à estrutura do Volume I deste trabalho, esta foi pensada e organizada seguindo uma lógica que partisse do presente para o passado, e divide-se em seis capítulos principais. O primeiro capítulo é uma introdução à abordagem do nosso tema em estudo, através do levantamento da fortuna crítica e da problematização de algumas questões, quer ao nível da bibliografia, quer ao nível das fontes que se constituíram fundamentais para ingressarmos por um percurso histórico.

O segundo diz respeito a uma sistematização, na diacronia, do nosso tema, desde o surgimento das primeiras notícias de cinema em jornais até às publicações especializadas no contexto internacional e português. As revistas estrangeiras mencionadas e respetivas informações foram recolhidas a partir da pesquisa em bases de dados como *Ciné-Ressources* – administrada pela Cinemateca Francesa –, as páginas em linha de Cinematecas como a *Filмотека de Catalunya* e a *Deutsches filminstitut/filmmuseum*, bem como as digitalizações da *Movie Mags* e do *Internet Archive*. Um capítulo desta génese afigura-se necessário para enquadrar as delimitações cronológicas a que nos dedicaremos com mais enfoque, e também pela inexistência de bibliografia sistemática sobre este tema, pelo que optamos por incluir no nosso trabalho um pequeno contributo para a sua história. A nossa abordagem foi, neste capítulo, muito pensada tendo em conta a imagética destes objetos, e de como estas estão subjacentes a evoluções técnicas das artes gráficas e atendem aos movimentos artísticos da época. A identificação de alguns ilustradores, a migração de “iconografias” e de tipos de imagens presentes nas primeiras décadas do século XX são apenas levemente apontadas, uma vez que os limites deste trabalho não permitem exposições mais demoradas.

O terceiro capítulo refere-se a um dos núcleos mais extensos do nosso trabalho – os anos 30 – que podemos designar como a época áurea da imprensa de cinema - e 40. Neste âmbito incluímos um panorama mais minucioso dos assuntos prementes nestas décadas e uma análise detalhada dos usos de imagens nas revistas, a partir do levantamento imagético em Apêndice [Apêndice A – 2] que elaboramos tendo em conta a amostragem definida. Particularizamos algumas revistas e artistas plásticos envolvidos.

Ainda assim, pela extensão limitada da nossa investigação, pudemos apenas analisar alguns exemplos específicos ao nível da ilustração. Explora-se as possibilidades de cinefilias nestes anos e a forma como estas revistas se adequam ao público cinéfilo, relacionando com o fenómeno do *star system* e dos clubes de fãs.

O quarto capítulo diz respeito ao tema basilar desta investigação: os anos 50 e 60, onde abordamos a emergência de “novas revistas” associadas às vontades de “outros cinemas”. A organização deste capítulo revela-se semelhante à dos anos 30-40: tentamos sublinhar as preocupações que as revistas demonstram, bem como ao enquadramento geral destas publicações no panorama cinematográfico. Tirando partido de toda a contextualização e exposição temática feita em pontos anteriores, questionaremos e demonstraremos a existência de “novas revistas” em Portugal, à luz das principais “ideologias”, teorizações, movimentos cinematográficos e revistas do cinema internacional. Reservam-se, à semelhança do que sucede no capítulo terceiro, subcapítulos para a componente visual dos nossos casos de estudo (*Imagem, Visor, Celulóide e Filme*). Optamos por incluir, neste capítulo, os programas periódicos do *Cine-clube do Porto* que, pela qualidade gráfica e a variedade dos artistas que neles colaboram, deve constar numa análise da presença visual nas revistas de cinema em Portugal. Todavia, ressaltamos conscienciosamente que se trata de um subcapítulo um pouco exterior às linhas orientadoras do capítulo em que se insere. Incluímos subcapítulos para a participação e breve exploração de artistas plásticos na ilustração das revistas, bem para a abordagem de cinefilias possíveis nestes anos, não esquecendo as relações entre os cineclubes e as revistas de especialidade.

Regressamos ao presente no Capítulo cinco, respeitante ao relatório de estágio propriamente dito e que está na base de muito do material recolhido para esta investigação. Nele elencamos detalhadamente os trâmites, objetivos, atividades e dificuldades sentidas durante o estágio na Biblioteca Pública Municipal do Porto, que não incluímos na introdução por questões de organização.

Por fim, o último capítulo – o sexto – de desenvolvimento desta investigação diz respeito a formas de valorização destes objetos, que consideramos serem bens culturais e patrimoniais⁶³, ainda que neste trabalho não tenhamos tido oportunidade (nem o objetivo)

⁶³ São bens culturais na aceção da Lei 107/2001, tendo em conta que se tratam de testemunhos de «civilização ou de cultura portadores de interesse cultural relevante» (Art.2), que reflete valores de memória, sendo também parte integrante do património bibliográfico (Art. 85), por refletir valores de memória, história, estética, entre outros. Cf. Lei n.º107/2001 de 8 de setembro da Assembleia da República.

de o analisarmos sob a égide das questões do património. Não obstante, exploram-se tentativas de divulgação, valorização e exposição, de forma a criar vínculos entre estes objetos, as suas mensagens culturais e os seus recetores – transcorre-se, assim, do passado para o futuro⁶⁴, conferindo-lhes prospeção. Tal só seria possível depois de um profundo conhecimento do objeto de estudo, que realizámos nos capítulos anteriores. As nossas propostas não conheceram, por ora, concretização, mas ficaram idealizadas para possibilidades que se encontram em exploração.

Os Apêndices – incluídos no II Volume – dividem-se em dois núcleos, apresentando-se no primeiro (A) as tabelas gerais das revistas, listas de referências e fichas-modelo realizadas a partir da recolha e levantamento de material para sustentar o nosso trabalho e evidenciar as nossas afirmações, e no segundo (B) o material efetuado para a Biblioteca Pública Municipal do Porto, discriminando os nossos contributos para a instituição.

Na primeira parte dos apêndices (A), incluímos uma tabela geral [Cap. 1] das publicações periódicas lançadas em Portugal de 1912 a 2000. Esta tabela deve ser consultada para efeitos de referência e orientação das revistas e jornais mencionados, atendendo às suas datas de publicações, colaboradores, ilustradores, entre outras informações. É, pois, um auxiliar fundamental a que remetemos frequentemente no decurso do trabalho. A seguinte tabela [Cap. 2] resulta de uma quantificação do uso da imagem nas revistas, e apresenta parâmetros imagéticos para os anos 30, 40, 50 e 60. A necessidade de quantificar o tipo de imagens presentes nas revistas revelou-se, desde o início, fundamental para perceber as orientações de cada revista: se privilegiam um cariz mais popular, à partida materializado nas fotografias publicitárias e retratos de vedetas, ou se direcionam para uma análise mais crítica ao objeto fílmico, transpondo para as suas páginas fotografias de cena. Incluímos, ainda, nesta primeira parte de Apêndices, uma lista de referências bibliográficas para uma história da imprensa cinematográfica [Cap. 3] a partir de artigos de periódicos com que nos cruzamos ao longo da nossa investigação, bem como uma ficha-modelo [Cap. 4] – que, como forma de exemplo, recaiu sobre Baptista Rosa - que contenha dados para a interligação dos agentes, revistas e instituições. A partir deste exercício, gostaríamos, um dia mais tarde, de incluir estas informações e

[em linha] *Diário da República* n.º209/2001, *Série I-A*. (8 setembro 2001). Disponível em <<https://dre.pt/pesquisa/-/search/629790/details/maximized>> (consultado a 3 de maio 2018).

⁶⁴ Cf. BALLART HERNÁNDEZ, Josep; JUAN I TRESSERAS, Jordi – *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel, 2014, pp. 12-13.

outras mais completas para um diagrama que demonstrasse as “redes sociais” de todos estes intervenientes.

A segunda parte dos Apêndices (B), concernente ao material realizado na e para Biblioteca Pública Municipal do Porto, incluímos três tabelas: a primeira [Cap. 1], com o levantamento de todos os periódicos que não constavam no catálogo informatizado (inclui algumas publicações estrangeiras), e que foram procurados no catálogo convencional e por nós consultados para efeitos de catalogação e recolha de diversos parâmetros; uma segunda tabela [Cap. 3] com acrescentos nossos (ao nível dos colaboradores, ilustradores, assuntos, existências) decorrentes da nossa consulta aos periódicos já patentes no catálogo informatizado, assinalados a sombreado; e, por fim, a tabela respeitante ao levantamento das monografias [Cap. 3] que ainda não estavam informatizadas. Incluímos também uma ficha-modelo [Cap. 4] do que poderia ser uma catalogação por artigo, a partir de alguns números da revista *Filme*. Por se tratar de uma revista com um pendor crítico muito evidente, e onde participam personalidades como Luís de Pina, Manuel Gama ou Domingos Mascarenhas, consideramos ser a revista ideal para essa proposta. Todavia, estamos cientes que a BPMP não faz catalogação por artigo, mas que poderia ser um útil instrumento de consulta se alargado a outras revistas.

A pertinência e atualidade deste tema, seja pelas questões que podem ser levantadas a partir dele, seja pela carência de estudos especializados, seja pelo acompanhamento progressivo da *memorabilia* cinematográfica que tem conhecido um redescobrimento (como algumas das exposições que mencionamos revelam), justificam a nossa incursão por esta temática. Aliadas a um interesse pessoal por estas matérias, sublinhamos, por fim, o nosso ensejo de contribuir para um maior conhecimento deste objeto através do presente trabalho.

1. Problematizações prévias do estudo e fortuna crítica

1.1. O lugar das revistas de cinema nas histórias de cinema em Portugal

Debruçar sobre um tema que, sob o ponto de vista de tratamento precedente, carece de estudos sistemáticos e atualizados relativamente à história da imprensa cinematográfica implicou uma consulta exaustiva em bibliografia de caráter mais geral, nomeadamente da história do cinema português, para compreender e enquadrar os fenómenos das revistas e dos seus assuntos numa perspetiva holística.

Apesar da escassez sob o ponto de vista de investigação, a história do jornalismo cinematográfico português foi abordada em pequenos artigos e levantamentos que versam, de forma mais ou menos específica, sobre as publicações periódicas de cinema publicadas em Portugal. Este interesse e preocupação surgem, em primeiro lugar, nas próprias revistas [Cap. 1.2.] que se debruçam muito prematuramente sobre estas questões, embora raramente de forma analítica.

A primeira monografia que se dedica exclusivamente à imprensa cinematográfica é a *Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa*, de Alves Costa, publicada em 1954, e tendo muito provavelmente por base um artigo de Félix Ribeiro⁶⁵ publicado nos anos 40 no *Animatógrafo* (Lisboa, 1933; 1940-1942). Este livro é também um exemplo de como a historiografia da história da imprensa cinematográfica sofreu alterações ao longo do tempo, beneficiando em larga escala dos sucessivos levantamentos que se fizeram após a iniciativa de recolha de Alves Costa. A título exemplificativo, por esta altura, Alves Costa ainda situava as primeiras revistas de cinema no estrangeiro no final da década 10⁶⁶ quando, como veremos, elas surgiram alguns anos antes. Da mesma forma, o levantamento do autor ainda designava a *Cine-Revista* (1917) lisboeta como a primeira revista portuguesa, algo que Jorge Pelayo revelou ser incerto na recolha da *Bibliografia portuguesa de cinema*. O esforço de Alves Costa em reunir os títulos da imprensa periódica cinematográfica, numa época em que os instrumentos de pesquisa eram muito mais morosos e incipientes do que os presentes, é meritória e ainda hoje fornece valiosas informações, designadamente na identificação de pseudónimos e na descrição detalhada de alguns diretores de revistas e colaboradores. Todavia, os títulos apresentados são acompanhados apenas por breves apostilas, carecendo de sistematização

⁶⁵ RIBEIRO, Félix – Pequena história da imprensa cinematográfica em Portugal. *Animatógrafo*. 2ª Série, N.º 57 (8 de dezembro de 1941).

⁶⁶ COSTA, Alves – *Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa...*, p. 5.

e sem indicação dos limites cronológicos das publicações. O autor voltará a este tema num pequeno capítulo da *Breve História do Cinema Português*. Nesse parêntesis, Alves Costa expande novas perspetivas e relações entre revistas, factos, filmes e intervenientes. Tenta ainda demonstrar, brevemente, como as revistas materializam e espelham as questões mais marcantes de cada época.

A recolha de Alves Costa foi revista por Jorge Pelayo, na sua *Bibliografia portuguesa de cinema* (1966) ⁶⁷ e em moldes afins ao trabalho da *Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa*. O início deste valoroso projeto em condensar, numa única monografia, toda a bibliografia (monográfica e periódica) de cinema portuguesa remonta aos anos 60 e conheceu grandes remodelações e ampliações em 1986 (*Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica*⁶⁸) e 1998 (*Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica: versão cronológica e analítica*). O livro apresenta a recolha de grande parte das publicações periódicas que foram editadas em Portugal, enumera, na maioria das vezes, os partícipes associados a cada revista (redatores, por vezes ilustradores, cineastas) e tece alguns apontamentos referentes aos conteúdos, programas e até apresentação gráfica das revistas. Constitui, indubitavelmente, uma obra de referência para qualquer abordagem a este tema, não obstante a sua datação (recorde-se que não foi revisto desde o final dos anos 90, embora tal se afigure necessário⁶⁹), a aparente generalidade do propósito e sobretudo a maneira apostilada de comentar cada publicação. Não se trata, de facto, de uma leitura histórica, que não é feita, mas antes de um livro de consulta e de um ponto de partida.

Na produção de literatura sobre revistas cinematográficas, denota-se um hiato de longos anos desde 1966 a 1986, altura em que a história das publicações periódicas foi-se negligenciando, sendo ocasionalmente resgatada nas histórias do cinema português para servir de pretexto e indicar repercussões das inovações técnicas do cinema, conferindo suporte e contexto às realidades cinematográficas a que se assistem. É o caso

⁶⁷ PELAYO, Jorge – *Bibliografia portuguesa de cinema: bases para um ensaio crítico*. Lisboa: Divulgação, 1966.

⁶⁸ PELAYO, Jorge – *Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1986.

⁶⁹ No nosso levantamento na Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP) encontramos várias publicações omissas na *Bibliografia portuguesa de cinema*, todavia, não podemos considerar ter realizado uma revisão ao trabalho de Jorge Pelayo uma vez que nos confinamos, quase exclusivamente, à BPMP. As publicações que encontramos levam-nos a crer que existirão mais monografias, boletins e programas de sessões não citados por Pelayo. Contudo, as incursões pelas bibliotecas de Braga, Coimbra (Universidade e Pública), Lisboa (Nacional e Cinemateca) visavam a consulta de obras referenciadas por Pelayo que não existiam na BPMP – pelo que não houve oportunidade de fazer uma pesquisa e revisão completa e total às restantes bibliotecas do país.

de Luís de Pina, Alves Costa e Bénard da Costa, embora este último imprima menos ênfase no assunto – talvez por ser de uma geração mais recente face aos supracitados. Nesse sentido, evidencia-se que aqueles que foram intervenientes diretos na escrita de artigos para esta imprensa – Luís de Pina, Alves Costa, Jorge Pelayo – são os que mais fazem a ponte com a imprensa cinematográfica, reservando espaço para a exposição dos factos na associação dos eventos do cinema português às revistas de cinema, possivelmente por conhecerem e terem participado ativamente na realidade a que se referem.

Excetuando os exemplos mencionados, não encontramos nenhuma outra monografia que se especializasse nesta matéria. Todavia, são vários os trabalhos que fornecem importantes contributos, ainda que de forma paralela, para o estudo das revistas de cinema. Christel Henry, na sua tese doutoramento *A cidade das flores*, dedica um capítulo às revistas de crítica cinematográfica dos anos 50, analisando-as e interligando-as com periódicos de especialidade estrangeiros (sobretudo italianos), de forma a compreender a receção do Neorrealismo na cultura cinematográfica portuguesa, ideia que, aliás, orienta a sua tese. Casos afins são passíveis de encontrar nos trabalhos académicos de Paulo Cunha, em âmbitos como o novo cinema português e a emergência de uma crítica cinematográfica na imprensa periódica⁷⁰ e Paulo Granja, pela associação ao cineclubismo e cinefilias. As revistas podem aparecer pontualmente em estudos como fonte para outras áreas muito diversas: a título exemplificativo, podemos designar o livro *História do cinema português de animação* de António Gaio⁷¹, a tese de doutoramento de Catarina Alves Costa sobre a representação dos camponeses no cinema⁷² e *Os cinemas de Lisboa* de Margarida Acciaiuoli⁷³. Na maioria da historiografia do cinema português e nestes casos que referimos, os periódicos são chamados à colação como fontes para obtenção de informações. Assim, não existe uma história atual da imprensa cinematográfica, que teria sido fundamental para o nosso estudo. Mesmo a Cinemateca Portuguesa, que

⁷⁰ CUNHA, Paulo – A crítica que mudou a crítica de cinema na imprensa cinematográfica: o caso Diário de Lisboa, 1968. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional “O Cinema através da Crítica. Cinema, teoria, literatura e crítica de cinema na Península Ibérica”. Coimbra, 2008. Disponível em linha < https://www.academia.edu/2574413/A_cr%C3%ADtica_que_mudou_a_cr%C3%ADtica_de_cinema_na_imprensa_portuguesa_o_caso_Di%C3%A1rio_de_Lisboa_1968_2008_ > (consultado pela última vez no dia 14 de maio de 2018).

⁷¹ GAIO, António – *História do cinema português de animação: contributos*. Porto: Porto 2001, 2001.

⁷² COSTA, Catarina Alves – *Camponeses do cinema: a representação da cultura popular no cinema português entre 1960 e 1970*. Tese de doutoramento em Antropologia Cultural apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: [edição de autor], 2012.

⁷³ ACCIAIUOLI, Margarida – *Os cinemas de Lisboa: Um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2013.

desempenha, sobretudo a partir dos anos 80, um serviço de divulgação e valorização dos filmes e dos seus agentes, não se debruçou até ao momento sobre este assunto⁷⁴. É, ainda assim, de destacar a publicação dedicada a Alberto Armando Pereira⁷⁵: ele que foi um divulgador, programador e jornalista cinematográfico, sem que tenha produção fílmica, foi valorizado pela referida instituição, o que não se deverá querer descurar. Devemos ressaltar ainda os exemplos de Baptista Rosa, reconhecido na edição da Cinemateca Portuguesa⁷⁶ também pelo seu papel de divulgador e jornalista cinematográfico e a *Fotobiografia* de José Gomes Ferreira⁷⁷, com testemunhos na primeira pessoa da sua época ligada ao cinema.

Num âmbito mais informativo e divulgativo, sem que, contudo, se inclua a reflexão e análise de algumas das investigações a que nos referimos, destacamos o trabalho da Hemeroteca de Lisboa, na pessoa de Jorge Mangorrinha, pela elaboração de fichas históricas de algumas publicações⁷⁸ que a referida instituição digitalizou.

Da mesma forma, como vimos no Estado da Arte, uma segunda revisão da literatura, feita em abril de 2018, demonstrou que a Cinemateca Portuguesa começou a prestar a atenção a estes objetos de que é depositária, através da rubrica “Imagem&texto” na página em linha da Cinemateca Digital, que se iniciou em dezembro de 2017 e que se dedica, entre outras coisas, a revistas e jornais que constam do seu espólio.

1.2. O lugar das publicações de cinema nas revistas e jornais cinematográficos

Apesar de serem evidentes a ausência de monografias e de estudos sobre a imprensa cinematográfica, não se devem querer desprezados os pequenos contributos para o conhecimento diacrónico das revistas e jornais de cinema no seio destas mesmas publicações. Efetivamente, são vários os periódicos especializados que se debruçam sobre

⁷⁴ Publicou-se em 1993, a propósito do 20º do *Expresso*, a monografia “Jornalismo e cinema”, pela Cinemateca Portuguesa –que, apesar do nome, não se debruça sobre a imprensa cinematográfica portuguesa, mas antes as relações temáticas, nos filmes, do cinema e do jornalismo. Cf. CINEMATECA Portuguesa; EXPRESSO – *Jornalismo e cinema*. Lisboa: Expresso/Cinemateca Portuguesa, 1993.

⁷⁵ REAL, Luís Neves – *Alberto Armando Pereira: um pioneiro no jornalismo cinematográfico*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1984.

⁷⁶ MATOS-CRUZ, José – *Baptista Rosa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1984.

⁷⁷ FERREIRA, Raúl Hestnes – *José Gomes Ferreira: Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.

⁷⁸ MANGORRINHA, Jorge – Ficha histórica: Cine (1934). *Hemeroteca Digital*. [em linha]. 25 de fevereiro 2014. Disponível em < <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Cine.pdf> > (consultado em abril de 2017); MANGORRINHA, Jorge –Ficha histórica: Cinema: semanário cinematográfico. *Hemeroteca Digital*. [em linha]. 25 de fevereiro 2014. Disponível em <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Cinema.pdf>> (consultado em abril de 2017); MANGORRINHA, Jorge –Ficha histórica: Movimento: cinema, arte, elegâncias (1933-1934). *Hemeroteca Digital*. [em linha]. 25 de fevereiro 2014. Disponível em <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Movimento.pdf>> (consultado em abril de 2017).

este tema ao longo das décadas de 20-50 [Apêndice A - 3], tentando aferir a história das publicações congêneres em Portugal e o papel do jornalismo neste género de imprensa. A *Invicta Cine* (Porto, 1923-1936) é, segundo a nossa recolha, a que mais relevo atribui ao jornalismo cinematográfico, e de forma prematura, dado que se debruça sobre este tema a partir do ano de 1923. A imprensa cinematográfica tinha, por esta data, pouco mais de 10 anos, mas os periódicos escreviam como se tivesse 6: de facto, na altura não se considerava, por desconhecimento, a *Cine-Revista* (Porto, 1912), e estabelecera-se como primeiro periódico cinematográfico a *Cine-Revista* (Lisboa, 1917-1924).

O artigo de maior interesse na nossa recolha é o já referido *Pequena história da imprensa cinematográfica...* de Félix Ribeiro, publicado no *Animatógrafo*, e que condensa alguns momentos chaves do jornalismo cinematográfico. cremos, aliás, que Alves Costa se baseia neste texto basilar de Félix Ribeiro para algumas das informações que publica na *Breve história da imprensa...*, uma vez que os exemplos que menciona como prístinos das publicações americanas e francesas coincidem com os de Félix Ribeiro (e não são os mais precisos). O autor estabelece como primeira publicação a *Cine-Revista* de Lisboa, desconhecendo que esta fora precedida por dois periódicos no Porto e em Torres Novas. Não sendo a revista lisboeta, efetivamente, a fundadora da imprensa cinematográfica portuguesa, foi indesmentivelmente, entre as primeiras, a mais importante: pela sua longevidade, pela atenção que dá às inovações técnicas do cinema, por incluir as primeiras referências na imprensa ao filme de animação⁷⁹. É nas suas páginas e no decorrer de vários números que se publica a célebre conferência de António Ferro, *As grandes trágicas do silêncio*, proferida no Cinema Olympia em 1917.

Para além da enumeração de alguns dos periódicos a que tinha acesso em Lisboa e no Porto, Félix Ribeiro denota cuidado em partilhar informações sobre a publicação de revistas na “província”, ilhas e no ultramar. A dificuldade do cometimento é justificada pelo facto de muitas destes periódicos se limitarem aos locais onde são editadas, e o autor apenas se pronuncia sobre as publicações que possuía no seu fundo documental.

Félix Ribeiro ressalva a importância da imprensa diária, conferindo os exemplos das secções dedicadas ao cinema no *Primeiro de Janeiro* (Porto, 1868-2000), escrita por Alberto Armando Pereira por volta de 1925; no *Século* (Lisboa, 1880-1977), sob a pena de Avelino de Almeida (crítico de teatro que em meados dos anos 20 se começa a

⁷⁹ COSTA, Alves – *Breve história do cinema português (1896-1962)*. [Lisboa]: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 51.

interessar pelo cinema, e que mais tarde funda *Cinéfilo*) e Jorge Brum do Canto; e na coluna «Arte cinematográfica» do *Diário de Lisboa* (Lisboa, 1921-1990), onde escrevia António Lopes Ribeiro e a que o autor atribui como o início da crítica cinematográfica em Portugal⁸⁰. Atenda-se, aliás, às recentes investigações que têm sublinhado como este jornal foi basilar para a produção crítica no país em décadas posteriores⁸¹. Por último, o Félix Ribeiro alude a jornais estrangeiros representados em Portugal, demonstrado as relações de correspondência entre o país e a França. Félix Ribeiro e Alberto Armando Pereira⁸² colaboraram na revista de Louis Delluc e Jean Tedesco *Cinéa*, Natividade Gaspar em *Cinematographie Française* e Fernando Fragoso em *Primer Plano* (Espanha, 1940-1951). Todos eles estiveram associados à produção de revistas de cinema em Portugal [Apêndice A – 1].

O artigo de Félix Ribeiro permite aceder a informações que de outra forma hoje seriam difíceis de localizar, nomeadamente no respeitante aos intervenientes - como os jornalistas e diretores - e respetivas biografias de personalidades que à época eram conhecidas do autor. Testemunhos como este revelam-se fontes com elevado interesse e devem ser consultados, pesem embora as lacunas no que concerne a um levantamento sistemático dos periódicos.

A maioria das referências a que remetemos em Apêndice [Apêndice A – 3] são mostruários de edição de revistas e jornais em Portugal ou, ocasionalmente, comentários sobre a situação que se vive neste âmbito. Todavia, quando em 1950 num artigo de *Imagem* se debruça sobre este mesmo assunto, percebe-se que se imprime um pendor valorativo ao objeto de estudo. Já não se leva a cabo um rol de publicações, mas antes uma reflexão sobre o papel das revistas na cultura cinematográfica e até nas artes gráficas portuguesas, análise que Félix Ribeiro não fizera. É Mota da Costa quem atribui às revistas de cinema o papel de divulgação, valorização e mesmo o apuramento «dum escol

⁸⁰ RIBEIRO, Félix – Pequena história da imprensa cinematográfica em Portugal. *Animatógrafo*. 2ª Série, N.º 57 (8 de dezembro de 1941), p. 9.

⁸¹ CUNHA, Paulo – A crítica que mudou a crítica de cinema na imprensa cinematográfica: o caso *Diário de Lisboa*, 1968. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional “O Cinema através da Crítica. Cinema, teoria, literatura e crítica de cinema na Península Ibérica”. Coimbra, 2008. Disponível em linha < https://www.academia.edu/2574413/A_cr%C3%ADtica_que_mudou_a_cr%C3%ADtica_de_cinema_na_imprensa_portuguesa_o_caso_Di%C3%A1rio_de_Lisboa_1968_2008_ > (consultado pela última vez no dia 14 de maio de 2018).

⁸² O bracarense Alberto Armando Pereira teria ainda colaborado noutras revistas estrangeiras, como na revista espanhola *El mundo cinematográfico* (Barcelona) e na norte-americana *Cine Mundial* (Nova Iorque, 1920-1927), em língua espanhola. Cf. GOMES, Joaquim da Silva – *Antologia de bracarenses ilustres*. Braga: [edição de autor], 2004, p. 191.

que movimenta a grande massa de espectadores»⁸³, sem esquecer o impacto que algumas delas tiveram no panorama da edição de revistas no país sob o ponto de vista gráfico (algo que Ribeiro apontara a propósito de *Imagem* dos anos 30). Concede, desta forma, um primeiro passo para a valorização das revistas como um “objeto” de interesses múltiplos. Na senda desta ideia, nos anos 80 a *Celulóide*, antevendo a importância que as revistas passadas tiveram e que poderiam vir a ter como interesse hemerobibliográfico, logrou em indexar os assuntos e artigos publicados pela sua revista, habitualmente em dezembro de cada ano⁸⁴. Esta recolha constitui um poderoso auxílio a quem procura conhecer a receção dos filmes e as tendências historiográficas desses anos. Lamentavelmente, outras tantas revistas – algumas com mais interesse – não o previram.

A par destas referências que recolhemos⁸⁵, devemos sublinhar a importância dos editais das revistas, em particular os primeiros números de publicação, pois são uma inestimável fonte para a compreensão do programa editorial e posicionamento das revistas, e da nossa parte foram amplamente citados, como se verá ao longo deste trabalho. Além do mais, é frequente estas publicações dirigirem-se e comentarem a situação da imprensa em que se inserem. Revelou-se necessário, todavia, conferir o tom laudatório e entusiasta com a restante publicação – pois não poucas vezes as revistas plenas das melhores intenções e objetivos não sobrevivem mais que poucos números, pelo que uma análise crítica e distanciada é indispensável para evitar conclusões facciosas. Estas fontes, articuladas com bibliografia especializada e com o panorama da edição periódica generalista em Portugal, são essenciais para a escrita de uma história da imprensa cinematográfica e a nossa análise das revistas regeu-se, também ela, sob um ponto de vista crítico.

O nosso trabalho beneficiou de um tratamento de informação e acesso ao conhecimento cada vez mais facilitado, levado a cabo pelas bibliotecas e arquivos do país e pelos seus instrumentos de biblioteconomia, impensáveis durante as décadas em que se tentou escrever sobre a imprensa cinematográfica. Não obstante, muitos títulos de periódicos ainda estão por informatizar. Os títulos dos periódicos e as indexações disponibilizadas pelos sistemas de bibliotecas podem, contudo, induzir em erro. É o caso de publicações como *Cinematographo* (Braga, 1911), *Cinematografo* (Porto, 1913) ou

⁸³ COSTA, Mota da – Jornalismo Cinematográfico. *Imagem*. N.º12 (Outubro de 1951), [s.p.].

⁸⁴ S.A. – Índice. *Celulóide*. N.º369 (dezembro de 1985), p. 13.

⁸⁵ Visíveis no Apêndice A – 3. sujeitas aos números que consultamos e que ressalvamos não ser completa nem a mais minuciosa, uma vez que este levantamento não era um objetivo primordial, mas antes algo que no decorrer da investigação achámos necessário incluir.

Ídolos (Lisboa, 1967) que se revelaram, afinal, nada ter a ver com as matérias cinematográficas – e que apenas pela consulta presencial de cada exemplar foi possível descobrir a inconformidade.

Sob o ponto de vista da análise da imagem nestas fontes, foi necessário perceber a adequação dos propósitos das revistas à imagética que ela adota, e não esquecer a presença da publicidade e das distribuidoras de fotografias mais frequentes na nossa análise. A partir destes elementos não textuais podemos retirar preciosas informações ao nível de apoios e de contexto económico de cada publicação, bem como as preferências dos leitores e da “ideologia” e teorização subjacente à revista.

Bem assim, e como muitas das revistas que analisamos, sobretudo nos anos 30 e 40, revelam um elevado teor humorístico, foi necessário prestar atenção à existência de fotomontagens e colagens que, em alguns casos, num primeiro olhar podem revelar-se enganosas.

2. Da notícia do cinematógrafo à revista de cinema: surgimento e desenvolvimento das revistas especializadas

Os primeiros textos sobre cinema surgiram no género noticioso, que testemunhou a sua invenção no final do século XIX. Tal sucedeu em França, berço do patenteado cinematógrafo, como em todos os países em que as experiências do animatógrafo (Inglaterra), do cinetoscópio (Estados Unidos da América) e demais congéneres foram levadas a cabo. Durante estes anos iniciáticos, foram numerosas as publicações de carácter informativo que incorporaram notícias da fotografia animada nas suas páginas, como os jornais diários e hebdomadários. No respeitante a periódicos especializados, destacamos a inclusão do cinema nas revistas científicas⁸⁶, de fotografia, e de variedades (onde proliferam os assuntos teatrais, literários, entre outros). O cinema surgirá precocemente nestas últimas, em geografias tão distintas como Itália (*Varietas*, Milão, 1904-[c.1940]) ou Estados Unidos (*Variety*, Nova Iorque, 1905-). Esta tendência de entrecruzar as várias artes e entretenimentos numa revista cultural persiste até aos nossos dias – e, no contexto português, as primeiras revistas desta génese a incluir o cinema foram *Arte, revista ilustrada* (Lisboa, 1917-1918) e *O Artista* (Lisboa, 1918) que, como se denota pelos títulos, compreendem o cinema como par das belas-artes e dignificam os seus agentes com o estatuto de *artista*.

Não se estranhará que uma das primeiras revistas cinematográficas de que temos conhecimento se intitule, precisamente, *Revue des nouveautés cinématographiques* (Paris, 1905), numa época em que o cinema – infante – não cessava, contudo, de crescer. A França, nação do engenho dos Lumière, prima pela precocidade na publicação deste género de periódicos – veja-se *Le Fascinateur* (Paris, 1903) ou *Photo-ciné-gazette* (Paris, 1905) – embora também na Inglaterra e nos Estados Unidos surjam publicações com a mesma vocação, nestes primórdios de novecentos. Não obstante as numerosas designações e patentes de aparelhos criadores de imagem em movimento, a maioria destas publicações – desde logo *Kinematograph Weekly* (Londres, 1907-1971) ou *Kinéma* (Paris, 1909), denunciavam, pela matriz nominal, o ascendente do invento dos Lumière.

Ciné-Journal (Paris, 1908-1938) – que chama para si o título de *le plus ancien periodique cinematographique du monde* (e que é facilmente desmitificada pelos

⁸⁶ Na nossa pesquisa em base de dados como *Ciné-Ressources*, *MovieMags* e o *Internet Archive* encontramos como primeiro exemplar londrino *The Optical Magic Lantern Journal* (1889-1903), que viria a designar-se *The Optical Lantern and Cinematograph Journal* (1904), com acentuado pendor técnico e científico.

exemplares que mencionamos no parágrafo anterior) -, *Moving Picture World* (Nova Iorque, 1907-1927), *Kine Weekly* (Londres, 1907-1971) e tantas outras do mesmo decénio, demonstram igualmente como o fenómeno das revistas foi citadino (surtem nas capitais, embora tal não tenha sucedido na Península Ibérica) e da ordem do dia. Também na Alemanha, o primeiro periódico a assumir-se como «pioneiro» – pelo menos no título, dado que existe um *Der Kinematograph* (Düsseldorf, 1907-1923) do mesmo período – publicou-se em Berlim, corria o ano de 1907: falamos de *Erste Internationale Film-Zeitung* (1907-1920), semanário que acompanhou as primeiras e importantes produções da indústria germânica, bem como as do pós-guerra, como o *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (Robert Wiene, 1920).⁸⁷ Nenhuma destas revistas mencionadas conheceria, contudo, o êxito e a longevidade da norte-americana *Photoplay* (Chicago), que inicia a sua publicação no ano de 1911, para apenas cessar em 1980.

Na Península Ibérica identificamos, a partir de base de dados em linha, como “primeira revista” (designação que ressaltamos ser quase sempre incerta e provisória, como a história da historiografia da imprensa cinematográfica nos demonstra) a barcelonesa *Arte y Cinematografia* (1910-1936)⁸⁸. As publicações de cinema só chegariam ao nosso país dois anos depois. Como refere Bénard da Costa, «passados os anos da novidade do final do século, Portugal ainda não descobrira o cinema»⁸⁹, e é disso sintoma o facto da primeira revista⁹⁰ dedicada ao cinema, apenas se ter publicado em 1912, no Porto, sob o título *Cine-Revista*. A cidade que viu nascer as primitivas experiências cinematográficas portuguesas, com Paz dos Reis e Francisco Pinto Moreira⁹¹, terá sido igualmente a primeira a transpor para o papel ideias, notícias e publicidade exclusivamente relacionadas com o cinema. Seguiu-se-lhe⁹² *O Foco* (1913-

⁸⁷Filmzeitschriften im Textarchiv des Deutschen Filminstituts. *Deutsches filminstitut/filmmuseum*. [s.d.] [em linha]. Disponível em <<https://deutsches-filminstitut.de/archive-bibliothek/bibliothek-textarchiv/filmzeitschriften/#fz7>> (consultado a 12 fevereiro 2018).

⁸⁸ Repositori digital de la Filmoteca: publicacions periòdiques. *Filmoteca de Catalunya*. [Base de dados em linha]. Disponível em <<http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8835>> (consultado a 12 de fevereiro 2018).

⁸⁹ COSTA, João Bénard da – *Histórias do cinema*....p. 13.

⁹⁰ Durante muitos anos considerada pioneira, a *Cine-Revista* lisboeta, de 1917, não é, como vimos, a primeira publicação deste género em Portugal, conforme observamos no nosso levantamento, corroborando aquele que já fora feito por PELAYO, Jorge – *Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica e analítica*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1998.

⁹¹ A. Videira Santos aponta Pinto Moreira como um dos pioneiros do cinema no Porto, com o *Animatografo Português*, que andou em digressão pelo país e pelo estrangeiro (Salamanca). Cf. SANTOS, A. Videira - *Para a história do cinema em Portugal*. [Lisboa]: Cinemateca Portuguesa, 1990.

⁹² No primeiro lustro da década de 10, encontramos e consultamos um *Cinematógrafo* de 1913, semanário portuense que consultamos na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, e embora o título sugestivo, não se dedica ao cinema. É, pelo contrário, um periódico de cariz político, que se funciona como uma sala

1915), editado em Torres Novas. Devemos sublinhar que, segundo a nossa recolha, os periódicos de cinema surgem, inicialmente, fora da capital.

1912 é ainda o ano em que a empresa Portugália Filmes cessa toda a atividade, pondo termo às primeiras tentativas de realizar filmes de ficção que iniciaram em 1909⁹³. Foram necessários mais seis anos – tão fulcrais e borbulhantes para a história do cinema mundial, se pensarmos nos filmes de Griffith⁹⁴ e nas primeiras e premonitórias realizações de Abel Gance - para que, em 1917 (o ano do renascimento da Invicta Film⁹⁵ enquanto produtora) se retomasse esse rumo⁹⁶. Como veremos nesta incursão, é também a partir de 1917⁹⁷, com a *Cine-Revista* (Lisboa, 1917-1924), que começa a despontar timidamente o que virá a ser o surto de revistas de cinema nos anos 20.

Efetivamente, não obstante estas pontuais existências, os periódicos dedicados ao cinema apenas começam a surgir em quantidades apreciáveis a partir de 1919, o primeiro ano em que aparecem quatro revistas especializadas em cinema. Entre 1915 (data de publicação do último número de *O foco*) e 1919, apenas se publicara a *Cine-Revista*, e as revistas “culturais” *Arte: revista ilustrada* e *O Artista*. Por outro lado, os anos 20 conheceram um grande número de novas revistas. As publicações estrangeiras não eram, de resto, por cá desconhecidas: em 1928 a *Cinéfilo* (Lisboa, 1928-1981) escrevia que a imprensa cinematográfica estrangeira «há muito que era procurado e lido entre nós, pelos cinéfilos que não se limitam a conhecer as fitas»⁹⁸. A *Cinéfilo* surge, pois, «aos que ignoram outras línguas e ainda aos que (...) aguardavam uma revista de vulgarização». Em 1929, numa outra revista é feita menção a «todos os cinéfilos da nossa terra [que] se guiavam lendo as revistas de especialidade que o estrangeiro exportava semanalmente às toneladas»⁹⁹, e também desde cedo se fazem referências a revistas como a *Photoplay*¹⁰⁰

de cinema em texto, em que cada “fita” corresponde a uma farpa política. Também em Braga encontramos um *Cinematografo* que trata os assuntos políticos e regionais como num argumento.

⁹³ COSTA, João Bénard da – *Histórias do cinema*...p. 19.

⁹⁴ BIRTH OF A NATION e INTOLERANCE, de Griffith, ambos já com a atriz, em breve vedeta, Lillian Gish são, respetivamente, de 1915 e 1916.

⁹⁵ Fundara-se em 1912, no mesmo ano que a *Cine-Revista*.

⁹⁶ COSTA, João Bénard da – *Histórias do cinema*...p. 19.

⁹⁷ Não se deverá, contudo, identificar neste panorama das revistas e das produções fílmicas portuguesas desinteresse pelo cinema em Portugal: pelo contrário, no Porto (Olímpia, Passos Manuel, Trindade), como em Lisboa (Rocio Palace, Chiado Terrasse, entre tantos outros) edificam-se salas de cinema e instituem-se empresas distribuidoras.

⁹⁸ S.A. – Porque vem ao lume esta revista. *Cinéfilo*. A. 1, N.º1 (2 de junho de 1928), p.3.

⁹⁹ S.A. – O primeiro aniversário da “Cine”. *Cine*. N.º12 (julho de 1929), p. 4.

¹⁰⁰ S.A. – A nossa revista. *Écran*. N.º2 (30 outubro de 1931), p.3.

¹⁰¹. Esta ligação ao estrangeiro marcará as nossas revistas desde os anos 20, e que continuamente traduziram artigos de outras revistas, livros e artigos de personalidades do cinema.

À luz da história do cinema português, compreende-se que este seja o período coincidente com as primeiras grandes produções em Portugal e com o fascínio pelo espetáculo cinematográfico por parte do público. Como sintetiza Alves Costa, a época da *Cine-Revista*, do *Porto Cinematográfico* (Porto, 1919-1925) e da *Invicta Cine* corresponde à «era de ouro» do cinema mudo português¹⁰², momento esse que não deve ser desligado da intensa atividade da *Invicta Film*, que entre 1918 e 1925 realizou vinte e cinco longas-metragens¹⁰³. Esta empresa estava, à semelhança das duas últimas revistas referidas, sediada no Porto.

O nosso levantamento bibliográfico corroborou a identificação do «período áureo»¹⁰⁴ da imprensa cinematográfica portuguesa, que Alves Costa propusera, como correspondente à década de 30 – quanto mais não fosse pela quantidade de revistas surgidas (60 títulos [cf. Apêndice A -1]), um pouco mais que na década anterior (que se ficou pelo – ainda assim – generoso número de 50 títulos). Apesar do grande número de revistas publicadas nos anos 30, devemos chamar a atenção para o facto de não termos identificado nenhuma publicação de nova revista de 1937 a 1940.

Alguns dos temas predominantes na imprensa dos anos 30 são os *fait-divers*, desde vedetismo, às curiosidades e às indiscrições, aos assuntos de opinião. Todavia, não se julguem omissos os assuntos cinematográficos “sérios” como a análise e a crítica - afinal, referimo-nos a um tempo tão revolucionário como é o da transição do cinema mudo para o cinema sonoro, e juntamente com esta querela inscrevem-se outras discussões em torno do cinema de animação, do cinema educativo, entre outros. Nestes debates participam todo o género de artistas, desde cineastas, escritores a ilustradores. Sob o ponto de vista daquilo que é a materialidade da revista, enquanto objeto estético, trata-se de um dos períodos mais profícuos, com a colaboração de artistas com Bernardo Marques, Cottinelli Telmo, Fred Kradolfer, Olavo ou Stuart de Carvalhais, que imprimem um carácter muito personalizado às publicações onde colaboram. Estamos perante um

¹⁰¹ Um número da *Photoplay* aparecerá mesmo num quiosque de uma cena do filme O PAI TIRANO (António Lopes Ribeiro, 1941), o que pode demonstrar que esta era posta à venda, ou pode ser apenas um elemento do décor para a caracterização das personagens.

¹⁰² Sugerida por Alves Costa. Cf. COSTA, Alves – *Breve história do cinema português (1896-1962)*... 124

¹⁰³ COSTA, João Bénard da – *Histórias do cinema*...p.24.

¹⁰⁴ ALVES, Costa – *Breve História da imprensa cinematográfica*. [Porto]: Cineclube do Porto, 1954, p. 16.

panorama bastante distinto da utilização quase exclusiva de reproduções fotográficas que veremos nas épocas posteriores, o que contribuiu para que a de 30 se designe como a época de ouro das revistas de cinema [Cap. 3.1.].

Como Alves Costa fez notar, e conforme pudemos corroborar na consulta das publicações periódicas e referências desta época, uma boa parte da imprensa que denuncia interesse pelo cinema não se dedica em exclusivo a esta área, como os jornais e revistas *Seara Nova* (que começa a publicar livros sobre cinema a partir dos anos 30), *Presença*, *O Diabo* (Lisboa, 1934-1940) e *Sol Nascente* (Porto, 1937-1940) o demonstram. Nestas publicações é possível encontrar textos de cinema assinados por José Gomes Ferreira (importante redator da *Kino*), António Botto, José Régio e Adolfo Casais Monteiro (associado à revista *Movimento* [Porto, 1933-1934]).¹⁰⁵ Efetivamente, importantes artigos e crónicas foram publicadas naquelas revistas, como a defesa de DOURO FAINA FLUVIAL (Manoel de Oliveira, 1931-1934) na *Presença*, por José Régio¹⁰⁶, e que as revistas dos anos 50 vão resgatar em secções próprias para efeitos de «Antologia».

Os anos 40 correspondem a um período de abundância no cinema português, bem como na arte em geral, mas cujos efeitos não transpareceram no panorama da imprensa cinematográfica. A década de 40 contou com um surgimento total de apenas 19 publicações periódicas novas. À exceção de *Filmagem*, nenhuma delas durou mais que um a dois anos, embora se deva fazer menção a revistas como *Cinema*, cujos colaboradores se empenharam na discussão de problemáticas prementes da década [Cap. 3.2.]. É também nos anos 40 que as revistas começam a incluir, progressivamente, referências à atividade dos cineclubes, com rubricas próprias para o efeito.

Apesar de não existirem muitas publicações especializadas nesta década, tal não significa, como temos vindo a sublinhar, que não se tenha escrito sobre cinema em jornais e revistas de carácter mais generalista. As consequências da guerra, visíveis no aumento dos custos de materiais para a concepção das revistas influíram, no nosso entender, na criação de um panorama pouco propício ao surgimento de novas revistas.

A década de 50 arrancou com uma diminuição drástica na produção de longas-metragens, mas, em contrapartida, produziu um número maior de publicações cinematográficas (total de 31) relativamente à década passada. Talvez um panorama de condições desfavoráveis para a boa produção fílmica tenha impulsionado o pensamento

¹⁰⁵ COSTA, Alves – *Breve história do cinema português...* p. 76.

¹⁰⁶ COSTA, Alves - *Breve história do cinema português...* p. 60.

e a insurreição face ao estado do cinema: efetivamente, os filmes da década precedente são fortemente atacados e rejeitados pelo seu cariz folclórico, revisteiro e «de Parque Mayer»¹⁰⁷. O cinema português, que nestas datas se quer sob uma nova ordem, é a grande preocupação na maioria das revistas que surgem na década, se excluirmos aquelas que apenas se ocupam do “estrelato”.

Revistas como *Imagem*, *Visor*, *Celulóide* e *Filme* transparecem e fazem parte, no dizer de Alves Costa, desse «período heróico do cineclubismo»¹⁰⁸, a que aludiremos oportunamente, no Cap. 4.3. Os grandes impulsionadores dessas revistas não são (ainda) realizadores de cinema estabelecidos, com produção feita, mas sim futuros cineastas que pensam o cinema antes de terem a possibilidade de o realizar (vd. Ernesto de Sousa, Lauro António, Fonseca e Costa, Seixas Santos ou, mais tarde, António Pedro Vasconcelos, João César Monteiro), e homens da televisão (Baptista Rosa, Fernando Lopes).

Esta década, bem como a seguinte, já não corresponde a um período efervescente na ilustração dos magazines - as preocupações são outras, distintas das da década passada, e demandam um uso da imagem que não o que até então era praticado.

Os periódicos surgidos na década de 60 revelam alguma continuidade relativamente à produção anterior, com o surgimento de revistas como *Objectiva 60* (Lourenço Marques/Maputo, 1960-1961), a professar o cinema novo, *Plano* (Porto, 1965-1967) e *O tempo e o modo*. O final da década e o início dos anos 70 caracteriza-se por uma progressiva miscigenação dos assuntos tratados: a música, a televisão, a rádio, imiscuem-se nas publicações inicialmente dedicadas ao cinema. O surgimento da indústria pornográfica, alvo de discussão moral em jornais e revistas, vai ganhar peso nos magazines – inclusivamente na II série da *Plateia* (Lisboa, 1958-1986), na direção a Baptista Rosa, o antigo paladino do *cinema novo* e de qualidade nos anos 50 e inícios de 60.

Nos anos 70, apesar da crise que assolava as salas e as receitas de exibição¹⁰⁹, assistimos a um pico de edição de periódicos - alguns deles inspirados no género pornográfico - outros que se dedicam ao cinema com mais seriedade, como por exemplo, *Isto é espectáculo* (Lisboa, 1976-1977) e *Isto é cinema* (Lisboa, 1978) de Lauro António, *Cinema Novo* (Porto, 1978-1985) de Mário Dorminsky e a nova série da *Cinéfilo* (Lisboa,

¹⁰⁷ PINA, Luís de – *A aventura do cinema português*. Lisboa: Editorial Nova Vega, 1977, p.59

¹⁰⁸ COSTA, Alves – *Breve história do cinema português...* p. 124.

¹⁰⁹ Algo que vinha desde os anos 60. Cf. ACCIAIUOLI, Margarida – *Os cinemas de Lisboa: Um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2013, p. 292.

1973-1974), que contou com a participação de João César Monteiro, Fernando Lopes e António-Pedro Vasconcelos.

Ainda que o número de periódicos publicados não tenha diminuído drasticamente nos anos 80, parece-nos evidente que estamos perante um progressivo declínio da imprensa cinematográfica. A televisão e a música são preponderantes nestas revistas que se tornam, cada vez mais, de entretenimento. Multiplicam-se os guias da semana e os anos 90 não concretizam grande abalo face a este panorama. Surgem poucas publicações novas, e as existentes são bem reflexo do seu tempo: o tempo do vídeo, o tempo do DVD – onde o cinema surge apenas pontualmente e, diríamos, atrelado. Fazemos as devidas e valorosas exceções a revistas como *Cinema* (Porto, 1982-2010), *Revista de Cinema* (Lisboa, 1988), *Arte Sete* (Sintra, 1991-1993), *Cinema em Português* (Lisboa, 1994). Outro fator curioso a assinalar é o surgimento de revistas de cariz mais académico e científico que surgem no final de 90 e no início do novo século, mercê da existência de festivais e centros de estudos de cinema (*Senso* [Coimbra, 1995], *F.I.M.* [Lisboa, 1998]).

2.1. A revista de cinema ilustrada

Numa publicação dedicada ao cinema, possuir imagens (sejam desenhos, caricaturas, tiras cómicas ou fotografias) é um fator de consideração e valorização das revistas enquanto objeto, como se percebe pelo discurso adotado pelas revistas e sugestões dos “Correios de leitores”. No decurso da nossa consulta, não raras vezes nos deparamos com testemunhos de leitores que exigem mais fotografias das suas “estrelas” favoritas e de redações que se comprometem a melhorar a matéria fotográfica, entrando em «negociações com os grandes centros produtores de películas»¹¹⁰ para que enviem os seus «clichês», de preferência inéditos no país. Colecionar fotografias é colecionar o mundo¹¹¹, e a revista ilustrada permite guardar esse conhecimento e difundi-lo a uma larga escala: fixa imagens de filmes conhecidos dos leitores e de outros que não foram vistos, impulsionando a imaginação e curiosidade do cinéfilo sobre eles; permite que se guardem as fotografias das “estrelas” e que se aceda a um mundo que de outro modo (isto é, sem a imagem fotográfica ou cinematográfica) lhe estaria vedado. À luz deste contexto, que a imagem seja quase indissociável da revista de cinema não nos deve estranhar, tanto mais que são inúmeras as publicações que expressam a vontade de ter um bom orçamento e meios para apostar na matéria gráfica.

¹¹⁰ S.A. – “Cinegrafia” e o público. *Cinegrafia*. A. 1, Nº 2 (2 de Maio de 1929), p. 2.

¹¹¹ Cf. SONTAG, Susan – *Ensaaios sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012, p.11.

O periodismo ilustrado não era, aquando da invenção do cinema, uma novidade. Foi, porém, nesse mesmo século XIX (com significativa antecedência) que, com o aperfeiçoamento tecnológico das artes gráficas, designadamente ao nível da impressão e da gravura, bem como de importantes inovações como a litografia (que permitiu às artes gráficas demonstrar o quotidiano sob formas diferentes todos os dias¹¹²), a ilustração foi conquistando um lugar privilegiado na imprensa periódica.¹¹³

Estes meios de reprodução de imagem permitiram que este género de imprensa emergente – o do jornal e da revista ilustrados – começasse, progressivamente, a incorporar não só ilustrações aliadas ao texto – aos acontecimentos narrados, como fez o semanário *London Illustrated News* (Londres, 1842-1971) –, mas, igualmente, desenho com autonomia própria, como é, a título exemplificativo, a caricatura político-ideológica.¹¹⁴ Coetaneamente à profusão da imprensa periódica ilustrada, nasce a fotografia, que seria incorporada por estes meios de comunicação com rapidez.

A revista, género periodístico menos subjugado à passagem do tempo e das efemérides, com um maior cuidado pela periodicidade e temáticas a que está sujeita, constitui um meio ideal para a propagação da imagem. Em traços gerais, a prática estética da revista ilustrada do final do século XIX associa-se à litografia e à cromolitografia. Transforma-se num «novo género periodístico»¹¹⁵ pela incorporação sistemática da imagem fotográfica (muito particularmente nas capas) em substituição das reproduções de desenho e pintura, sobretudo a partir da década de 20 do século XX. Os meios de foto-impressão contribuíram para uma maior difusão da imagem fotográfica, e a revista ilustrada torna-se «o lugar da fotografia pública»¹¹⁶, modeladora do nosso olhar.

O exemplo paradigmático do que descrevemos é a revista *Life* (Nova Iorque, 1883-1936; 1936-2000), que na sua primeira série, de 1883 a 1936, propugnava pelo uso da reprodução de desenhos e pintura¹¹⁷. Por outro lado, quando os direitos da imagem da primitiva série são comprados e a revista é totalmente reformulada, a 23 de novembro

¹¹² BENJAMIN, Walter – *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. In BENJAMIN, Walter – *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992, p. 76.

¹¹³ RAMÍREZ, Juan Antonio – *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976, p.33.

¹¹⁴ RAMÍREZ, Juan Antonio – *Medios de masas e historia del arte...*, p. 62.

¹¹⁵ RAMÍREZ, Juan Antonio – *Medios de masas e historia del arte...*, p. 150.

¹¹⁶ BELTING, Hans – *Antropologia da imagem...*, p. 174.

¹¹⁷ Ver capas em 2NEAT MAGAZINE – *A brief history of the first Life magazine*. 2Neat Magazine [em linha], 2018. Disponível em <<https://2neat.com/magazine/product-category/life-magazine-1883-1936/>> (consultado a 24 outubro 2017).

1936¹¹⁸ e até 2000, a nova *Life* utilizou a imagem fotográfica nas suas capas e no interior da revista, impulsionando particularmente a fotorreportagem.

No contexto português, a revista *ABC* (Lisboa, 1920-1940) apresenta um percurso de mudanças estéticas e formais semelhantes: na década de 10 e de 20, destaca-se pela ilustração nas capas (algumas das mais icónicas correspondem à criação dos artistas que veremos associados à ilustração de revistas cinema, como Stuart de Carvalhais, Bernardo Marques, Roberto Nobre ou Jorge Barradas), porém, na década de 30, o desenho é substituído pela inclusão da imagem fotográfica¹¹⁹, possivelmente graças às inovações gráficas da rotogravura. Estas técnicas foram introduzidas, em Portugal, pelo periódico *Notícias Ilustrado* (Lisboa, 1928-1935), dirigido por Leitão de Barros, e possibilitam a fotorreportagem e a fotomontagem¹²⁰. Esta mudança «gráfica, técnica e conceptual» permitiu que a fotografia deixasse de ser meramente ilustrativa, alterando a hierarquia texto-imagem¹²¹ que predominava nas revistas.

No panorama internacional, constata-se que as revistas de cinema são compostas, desde muito cedo, por imagens. Na primeira década do século XX as capas são frequentemente ilustradas com desenhos, vinhetas, molduras, filetes e cabeçalhos muito trabalhados ao gosto da época (*vd.*, a título exemplificativo, a apresentação as revistas *Der Kinematograph* [Fig. 1], *Arte y cinematografía* [Fig. 2]).

¹¹⁸ *Life*. N.º1 (23 de novembro de 1936). *Google Books*. [em linha]. Disponível em <<https://books.google.pt/books?id=M0oEAAAAMBAJ&hl=pt-PT&source=gbp%20all%20issues%20r%26cad=1%26atm%20aiy=1935%23all%20issues%20anchor>> (consultado em janeiro de 2018).

¹¹⁹ Cf. FRANÇA, José-Augusto – *O modernismo na arte portuguesa*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p.83.

Segundo Maria Helena Freitas, a data mais precisa é a de 1928: após algumas composições mais notáveis de Barradas, a revista passa a conhecer, de forma sistemática, o «recrudescimento de reproduções fotográficas, que se perpetuam pelos anos seguintes» Cf. FREITAS, Maria Helena Gomes de – *Ilustração e grafismo nos anos 20....* p. 76.

¹²⁰ BARREIRA, Hugo Daniel da Silva – *Imagens na imagem em movimento: documentos e expressões*. Volume 1. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [edição de autor], 2017, p. 96.

¹²¹ PINTO, Afonso Manuel Freitas Cortez – *Portugal (1928-1968): Um filme de J. Leitão de Barros*. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: [edição de autor], 2015, p. 36.



Figura 1 – Capa de *Der Kinematograph*, N.º 11 (1907).

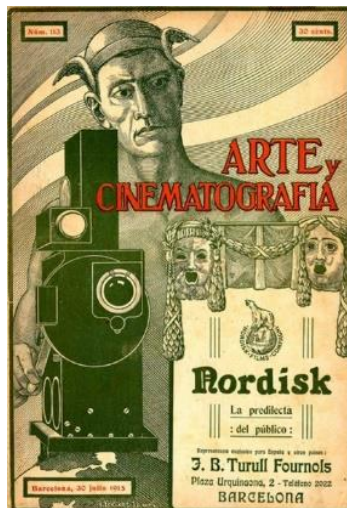


Figura 2 – Capa de *Arte y Cinematografia*, N.º 113 (1915).

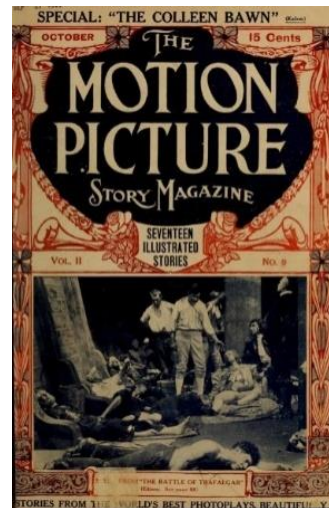


Figura 3 – Capa de *Motion Picture*, N.º 9 (1911).

A fotografia começa a ganhar dimensão nas capas das revistas a partir da década de 10, embora imiscuindo-se com trabalho de ilustração, como sucede nas revistas *The Picturegoer* (Londres, 1911-1960) [Fig. 5], *The Motion Picture* (Nova Iorque, 1911-1977) [Fig. 3] ou *Movie Magazine* (EUA, 1915-[?]) [Fig.4]. Acentua-se, já nesta época, o retrato fotográfico das “estrelas”, quase sempre emoldurado por formas geométricas, estilizações vegetalistas ou pelos motivos estéticos em voga. Em Portugal, a *Ilustração Portuguesa* (Lisboa, 1903-1993) [Fig.6], revela, pelo ano de 1909, uma estética muito semelhante a *Picturegoer*; pelo uso e enquadramento do retrato fotográfico numa forma ovalada, ladeado por motivos afins à *Art Nouveau*, o que demonstra que acompanhava o que se fazia no estrangeiro ao nível das artes gráficas e edição de revistas.



Figura 4 – Capa de *Movie Magazine* (1915).



Figura 5 – Capa de *Picturegoer*, N.º 6 (1913).



Figura 6 – Capa de *Ilustração Portuguesa*, N.º 163 (1909)

Se é certo que há uma progressiva inclusão da imagem fotográfica nestas publicações com o avançar do século XX, não devemos deixar de ressaltar, contudo, que as capas de retratos pintados não caíram em desuso: as mais icônicas imagens da *Photoplay Magazine* dos anos 20 são profusamente ilustradas [Fig.7], embora com igual recurso e esmero na imagem fotográfica publicada no interior do magazine – que é, de resto, uma característica extremamente valorizada numa revista desta espécie: não faltam, assim, fotografias publicitárias, de estúdio, e até mesmo outras capturas de cariz mais descontraído¹²².



Figura 7 – Lillian Gish a partir de um retrato a pastel de Rolf Armstrong, publicado na *Photoplay Magazine* de dezembro de 1921.

Ao passar em revista os números de *Photoplay*¹²³, verificamos que o magazine começa a usar fotografia a “cor natural” em 1937 [Fig. 8], à semelhança do que fizera a *Life* (em detrimento da imagem desenhada). Estas “imagens-ícones”, publicadas por dezenas de revistas sediadas em Hollywood, eram difundidas depois pela Europa, e exerceram um papel fundamental no estabelecimento do *star system*. As revistas de cinema ilustradas são, pelo cuidado na criação de imagens perenes (imagens desses vultos que vemos em movimento no cinema), indissociáveis da criação de mitos em torno da figura dos atores, das atrizes e do culto ao vedetismo, tema a que retornaremos no decorrer desta investigação.



Figura 8 – Joan Crawford, natural color photograph por George Hurrell, publicada na *Photoplay Magazine* de outubro de 1937.

¹²² HUTCHINSON, Pamela – Photoplay magazine: the birth of celebrity culture. *The Guardian*. Em linha (26 de Janeiro de 2016). Disponível em <<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2016/jan/26/photoplay-magazine-hollywood-film-studios-stars-celebrity-culture>> (consultado a 1 de março de 2018).

¹²³ Consultáveis no *Archive.org*, de 1914 a 1943 <<https://archive.org/search.php?query=creator%3A%22Photoplay+Magazine+Publishing+Company%22>> (1 de março de 2018).

No contexto português, as mais antigas revistas a que tivemos acesso, *Cine-Revista* e *O Foco*, são compostas por apenas um cabeçalho ilustrado. A restante página e as seguintes são ocupadas por mancha de texto. Os elementos que compõem formalmente o cabeçalho são alusivos aos meios e aos instrumentos próprios do cinema: no caso da *Cine-Revista*, o cabeçalho consiste numa fita cinematográfica, usada como filacteria para apresentar o nome da revista [Fig. 9]. Esta estratégia é replicada em vários outros periódicos, como *A Fita* (Leiria, 1924) [Fig. 13]. Partindo do motivo da película, esta, saindo da bobina, pode desenhar o nome da revista como em *O Film* (Lisboa, 1919) [Fig. 11], cabeçalho ilustrado de Stuart de Carvalhais, um dos diretores artísticos do referido periódico, juntamente com Baltazar Rodrigues.

Já no *Foco* [Fig.10] e em *Cine-Revista* de 1917 [Fig. 12], o cabeçalho consiste no aparelho que projeta o nome da revista, às vezes rodeado de mulheres, que denota a filiação à *Art Nouveau*: como musas, elas aparecem em composições assimétricas, vestidas em trajes flutuantes, à semelhança das figuras femininas de Mucha [Fig. 9-10]. No cabeçalho de *O Cinema Educativo* (Gaia/Porto, 1926-1928), já do segundo lustro do século XX, volta-se a adotar um cabeçalho que projeta o nome da revista, sendo que, neste caso, desaparecem as figuras etéreas dos exemplos anteriores e adquire-se uma audiência própria, que vai ao encontro dos propósitos da revista: as crianças.



Figura 9 – Cabeçalho de *Cine-Revista*, N.º 3 (1 julho de 1912).



Figura 10 – Cabeçalho de *O Foco* (1915)

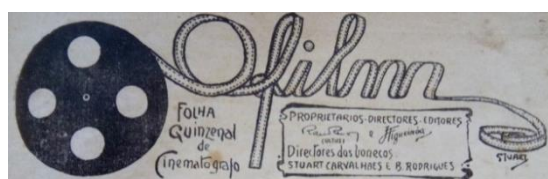


Figura 11 – Cabeçalho de *O film* (1919)



Figura 12 - Cabeçalho de *Cine-Revista* (1917).



Figura 13 – Cabeçalho de *A fita* (1924).

No interior de algumas destas publicações dos anos 20, é possível notar alguns motivos gráficos alusivos à *Art Déco* (como em *Cine-Lisboa* [Lisboa, 1923]), e até mesmo reminiscências da *Art Nouveau*, em filetes, vinhetas e molduras de imagens (vd. *O film* de 1919). A caricatura e o desenho são, igualmente, prezados nas páginas de algumas destas publicações. *De cinematografia* (Porto, 1925-1927) publica uma caricatura (de Pola Negri) e dois desenhos (Margarete Schön em *DIE NIBELUNGEN/NIBELUNGOS* [Fritz Lang, 1924] e Lon Chaney em *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* [Wallace Worsley, 1923]) [Fig. 14] de Cunha Reis, que receberam rasgados elogios pela revista *ABC*. *De Cinematografia* reedita, ainda, uma caricatura de Harold Llyod [Fig. 15], desenhada por de Miguel Covarrubias, importante caricaturista mexicano que colaborava na *Vanity Fair* (EUA, 1913-).

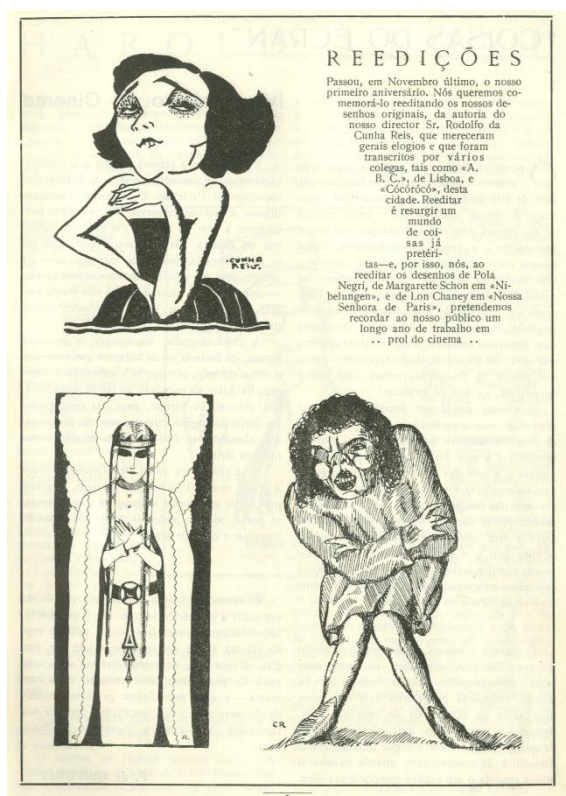


Figura 14 – Caricatura de Pola Negri e desenhos de Margarete Schön e Lon Chaney, originalmente publicados em *De cinematografia* e republicados numa única página no N.º 6 (1927). As gravuras podiam ser compradas ou alugadas.

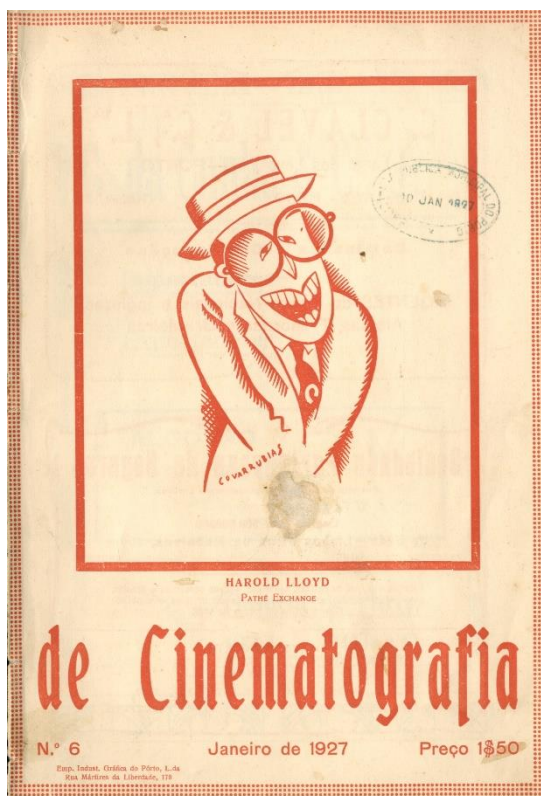


Figura 15 – Capa de *De Cinematografia* (N.º6, 1927) com Harold Lloyd, desenho de Covarrubias.

Se os primeiros exemplares de revistas de cinema demonstram um pendor quase exclusivamente de ilustração, a partir dos anos vinte será mais frequente a interligação entre a ilustração e as fotografias nas capas das revistas. Tal acontecerá no *Porto Cinematográfico* [Fig.16], *Portugal Cinematográfico* (Lisboa, 1923) [Fig.18], *Invicta Cine* [Fig.17], *De cinematografia* [Fig.20]. Com o correr do decénio, as capas tendem a

simplificar-se em filetes e molduras que enquadram a fotografia, com um pendor ilustrativo e ao gosto de época. A título exemplificativo, n' *O film* (Porto, 1926) [Fig.19] denota-se a influência do movimento *Art Déco* - que havia sido «definido e triunfante»¹²⁴ um ano antes na exposição de Paris - nas geometrias que emolduram o rosto de Lillian Gish. No interior da publicação, as vinhetas revelam também esse pendor, com motivos geométricos a enquadrar os artigos.

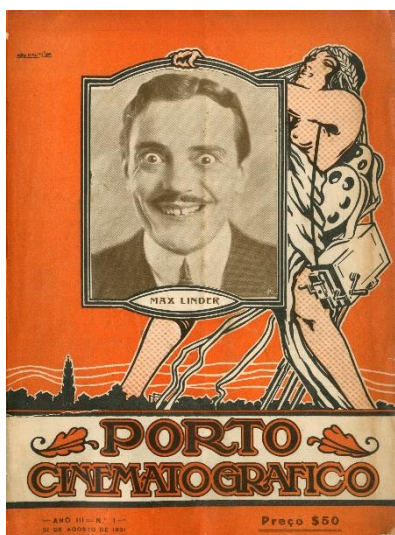


Figura 16 – Capa de Ary de Almeida para a *Porto Cinematográfico* (A. III, N.º 1, 1923) com Max Linder.

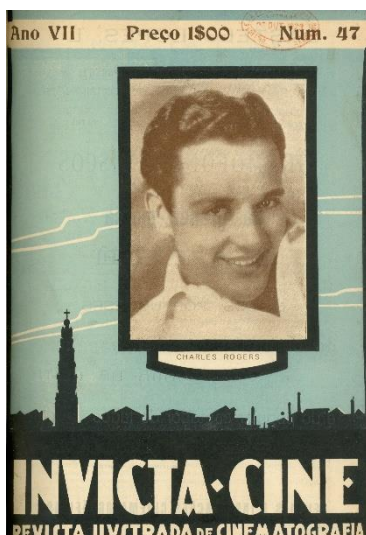


Figura 17 – Capa de *Invicta Cine* (A. VIII, N.º 47, 1930), com Charles Rogers.



Figura 18 – Capa de *Portugal Cinematográfico* (N.º 1, 1923), com Nestor Lopes.



Figura 19 – Capa de *O Film* (N.º 2, 1926), com Lillian Gish.

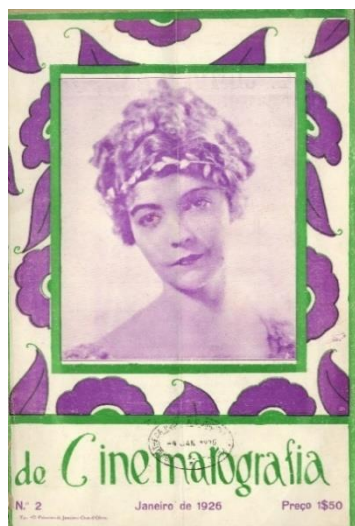


Figura 20 – Capa de *De Cinematografia* (N.º 2, 1926), com Lillian Gish.

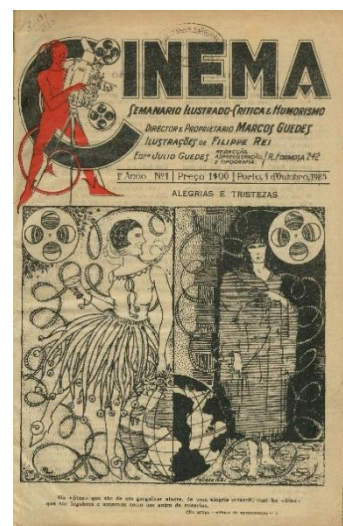


Figura 21 – Capa de *Cinema* (N.º 1, 1925)

¹²⁴ FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p. 117.

Estes exemplares testemunham, assim, a progressão de gostos e de práticas na produção da revista ilustrada, e que deixam uma marca indelével na cultura visual dos *media* destes anos. Cada revista e jornal pretende imprimir, na sua identidade gráfica, os motivos que mais se coadunam com os seus programas e objetivos a cumprir na publicação. Um jornal de cariz humorístico privilegia com originalidade o uso do desenho, da ilustração e da caricatura, em desfavor da “veracidade” e validade normalmente atribuídas à imagem fotográfica. Assim se explicam que os semanários *Cinema* (Porto, 1925) ou *Kino*, que evidenciam grandes laivos de humorismo, se reúnam de desenhos e de ilustradores. No cabeçalho de *Cinema*, o operador de câmara, fazendo jus ao cariz crítico e humorístico da revista, é um diabo vermelho [Fig.21]. No caso da *Kino*, os desenhos de artistas serão uma preocupação da revista, mas a fotografia não será totalmente descartada, sobretudo nos últimos números. Também ela será manipulada através da fotomontagem, técnica possibilitada pela rotogravura¹²⁵, dando resposta ao pendor cómico por que propugna.

Efetivamente, as revistas dos anos 30 e 40 passam a recorrer com mais frequência à fotografia, embora se devam assinalar alguns casos excepcionais, como o da publicação *Kino* ou algumas capas especiais da *Estúdio* (Lisboa, 1936). Sobre estas publicações dos anos de 30 a 60, falaremos detalhadamente nos capítulos 3 e 4 a propósito dos contributos visuais das publicações ilustradas. Excluindo as referidas revistas, as publicações ilustradas destas duas décadas tiram proveito sobretudo da fotografia publicitária das estrelas, capturada pelos *still photographers*¹²⁶ que existiam em grande número na era de ouro do cinema americano. Contudo, como refere Edgar Morin, a partir dos anos 30 a vedeta deixa de ser “divina” e torna-se mais presente, familiar, “assimilável” – ao ponto da sua vida privada passar a ser pública. As indiscrições, os mexericos e as fotografias (não apenas de *still photographers*) que aparecem nas revistas tornam o leitor num *voyeur* – tal como, de resto, o espectador é no cinema.¹²⁷ Assim se compreende o importantíssimo papel da revista ilustrada nesta aproximação, possibilitada por

¹²⁵ A rotogravura possibilita a montagem do bloco de texto e das imagens como «matéria plástica», pois estas podem ser colocadas em qualquer local da página, com a orientação pretendida e em interação com estruturas geométricas e elementos gráficos. Assim, a rotogravura permite a fotomontagem na medida em que potencia a junção, através da realização de cortes e colagens, de duas ou várias fotografias num único plano, compostas de acordo com o propósito do autor. Cf. PINTO, Afonso Manuel Freitas Cortez – *Portugal (1928-1968): Um filme de J. Leitão de Barros...*, pp. 40 e 49.

¹²⁶ Fotógrafos especializados que criavam fotografias em contexto de produção de um filme, habitualmente para fins publicitários.

¹²⁷ MORIN, Edgar – *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora S.A., 1989, p. 39.

fotografias mais domésticas (forjadas, muitas das vezes) e descontraídas das “estrelas” em eventos sociais, nas suas casas ou no estúdio. Permite-se, assim, uma maior identificação entre “estrela” e espectador/leitor e alimenta-se uma certa cinefilia.

Este novo tipo de imprensa, mais dedicado às “estrelas” do que aos filmes, continuou a existir ao longo do século XX. Sofreu um pequeno abalo, contudo, em dois momentos: nos anos 40, com o espoletar da guerra, os materiais encarecem e a qualidade gráfica da maior parte das revistas diminui consideravelmente (sendo o caso mais flagrante o da *Cinéfilo*, reputada revista existente desde 1928); e nos anos 50 e 60 (e por motivos mais “ideológicos” de que contingência financeira), em alguma imprensa que, desejando-se mais séria, regala o esmero gráfico para segundo plano, privilegiando a mancha de texto. As fotografias reproduzidas serão, desta feita, fotogramas ou fotografias de cena – e ilustram quase sempre o filme ou o autor. Haverá mesmo publicações de grande importância para a cultura e para o cinema que não serão de todo ilustradas (e.g., *O tempo e o modo*).

No nosso entender, o lugar da ilustração e da fotografia nas revistas deve ser analisado numa perspetiva holística – atender aos programas editoriais de cada publicação, aos textos que acompanham as imagens – e não se confinar ao estudo das capas. É certo que, neste capítulo, colocamos a tónica nessa perspetiva, porém, sublinhamos que a ilustração – quase sempre com um pendor cómico, seja nos desenhos, em pequenas tiras e caricaturas - e a fotografia criam narrativas próprias, valiosas por si mesmas. A composição de texto e dos aspetos visuais não se poderá descuidar na análise das revistas uma vez que, como John Berger nos chamou a atenção, a imagem torna-se ponto de referência para outras imagens e o que a rodeia modifica o nosso modo de ver¹²⁸. A imprensa periódica tira partido dessas potencialidades, como reitera Laurent Gervereau, que refere que as imagens nos periódicos, mais que noutros sítios, são do domínio do «maquetismo», sendo apresentadas, incorporadas e organizadas num conjunto no qual interferem.¹²⁹ Assim, a justaposição de uma protagonista/vedeta na proximidade de fotogramas ou fotografias de cena, ou mesmo de texto, poderá modificar a leitura, suscitando, ou não, mais interesse no leitor no filme em questão.

É de sublinhar ainda como os fotogramas e as fotografias de cena vão levar ao público cinéfilo imagens que, de outra forma, talvez não se vissem nem registassem.

¹²⁸ Cf. BERGER, John – *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1987, p.29-33.

¹²⁹ GERVEREAU, Laurent – *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70, 2007, p.161.

Assim, a fotografia encontra, na revista de cinema, um espaço de expressão, e é criadora de outras narrativas quando conjugada com várias imagens sequenciais, como nas fotonovelas¹³⁰, e no resumo dos grandes êxitos cinematográficos.

¹³⁰ Na *Plateia* dos anos 60 este género vai ser bastante popular, com atores próprios designados pela revista.

3. As revistas de cinema em Portugal nas décadas de 30 e 40

3.1. Década de 30: a «época áurea» da revista de cinema

O período áureo da imprensa cinematográfica é associado, na única “história” da imprensa especializada em cinema que até ao momento se realizou entre nós¹³¹, aos anos 30. Como atestamos ao longo da nossa recolha, é de facto nesta década que surgem e coexistem mais revistas de cinema, de posições ideológicas e imagens gráficas muito distintas entre si.

Esta euforia no número de publicações especializadas deve ser compreendida à luz das mudanças introduzidas no cinema no final dos anos 20, em especial com a difusão do filme sonoro. Se no início da década de 20 todos os periódicos de cinema se referiam à arte cinematográfica como a «arte do silêncio»¹³², «dos gestos» ou das sombras, não será difícil conceber como a introdução do som e do filme falado espantou os espectadores e mudou por completo o ato de ver (e interpretar) cinema¹³³. De facto, no final dos anos 20 e inícios de 30, a discussão em torno dos fonofilmes e dos filmes falados não é consensual nem no mundo do cinema e dos seus agentes – haverá, no meio, quem chame ao sonoro «um absurdo monstruoso»¹³⁴ -, nem tampouco no das revistas.

Desde o final da década de 20 que encontramos, nestas publicações, duas posições antagónicas: as que, com mais ou menos reservas, rejeitam o filme sonoro, e os seus acérrimos defensores. A *Invicta Cine* e a *Imagem*¹³⁵ (1928; 1930-1935) eram grandes impulsionadoras do sonoro, enquanto a *Cinéfilo*, não o depondo completamente, seria o menos¹³⁶. A revista *Projecção* (Coimbra, 1931) demonstra também alguma desconfiança relativamente ao fonofilme, que é entendido como útil apenas para que o público «cansado, regeite os bailados e cançonetas»¹³⁷. Além do mais, na perspetiva dos seus

¹³¹ ALVES, Costa – *Breve história da imprensa cinematográfica*. [Porto]: Cineclube do Porto, 1954, p. 16

¹³² S/A – Primeiras palavras. *Jornal dos Cinemas*. Ano I, N. 1 (1 janeiro 1923), p.2. Existe também uma revista com esse nome, *Arte do Silêncio* (Lisboa, 1923)

¹³³ Entende-se a «arte muda» como concretização de uma aspiração do homem de uma «língua universal», sendo «o grande milagre do cinema como meio de expressão». Cf. GUIPURE, F. de – III Elogio do cinema. *De cinematografia*. N.º5 (junho de 1926)

¹³⁴ S.A. - Berta Singerman considera o cinema sonoro como um absurdo monstruoso. *Cine*. N.º 10 (março 1929), p. 15

¹³⁵ Não obstante a defesa do filme sonoro por parte de *Imagem*, esta mesma revista organizou matinées gratuitas no S. Luís, em 1932, de filmes mudos para educar os «neo-cinéfilos» rendidos ao sonoro. Na expressão de Carlos Queiroz, a esses cinéfilos «Falta-lhes a basezinha». Cf. CASANOVA, Rui [Carlos Queiroz] – Falta-lhes a basezinha. *Imagem*. A. III, N.º 74 (31 de dezembro de 1932) *apud* ACCIAIOLI, Margarida – *Os cinemas de Lisboa...*, p. 168

¹³⁶ COSTA, Alves – *Breve história do cinema português (1896-1962)*. [Lisboa]: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978 p.52

¹³⁷ SARAIVA, António – Mudo ou sonoro? *Projecção*. N.º 1 (20 de fevereiro de 1931), p. 10

redatores, os filmes falados incluíam um outro problema, que se prendia com o não entendimento da língua original do filme¹³⁸: «o nosso público não é poliglota» escreve-se em 1931, altura em que já existiam várias salas de cinemas adaptadas ao sonoro¹³⁹.

Por outro lado, existiram desde cedo os seus enérgicos paladinos, como a *Filmes* (Porto, 1931-1932), que se posiciona num programa que não pretende «levantar o pó que jaz sobre a caixa fúnebre do cinema mudo, - que morreu pacificamente clorótico e anguloso»¹⁴⁰. Também a *Kino* presta atenção ao cinema sonoro, quer sob o ponto de vista da ilustração¹⁴¹, quer nas crónicas de José Gomes Ferreira, que por vezes põe a tónica nessa discussão. Se o autor admitiu uma reticência inicial face ao sonoro, esta é rapidamente ultrapassada.¹⁴²

O advento no sonoro nas primeiras produções portuguesas, com *A SEVERA* (Leitão de Barros, 1931), inicia uma etapa fundamental para a história do cinema em Portugal¹⁴³. Apesar de, por seu intermediário, o cinema de Hollywood se ter tornado um modelo de criação^{144 145}, tal não significa que tenha sido destruída a tradição do expressionismo alemão e da escola russa que existiam no nosso cinema (por exemplo, nos primeiros filmes de Leitão de Barros) e mesmo do impressionismo francês, que Jorge Brum do Canto incorpora na sua primeira película – que não chegou a estrear – *A DANÇA DOS PAROXISMOS* (1930), dedicada a Marcel L’Herbier. De facto, a presença da escola russa no cinema português faz-se sentir ainda no final da década de 30, em filmes como *A ALDEIA DA ROUPA BRANCA* (Chianca de Garcia, 1938)¹⁴⁶. Ao longo deste decénio, também a influência da comédia francesa, sob o signo de René Clair, faz-se presente em filmes portugueses, designadamente *A CANÇÃO DE LISBOA* (Cottinelli Telmo, 1933).¹⁴⁷. Face a um quadro de mudança efervescente de paradigmas como os que

¹³⁸ Bernardo Marques vai parodiar esta situação numa tira cómica [Fig.44] no N.º1 (1 de maio de 1930) de *Kino*, a propósito do «cinema falado» implicar um «curso de línguas».

¹³⁹ BAPTISTA, Tiago – *Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932). Ler História* [em linha], N.º 52 (2007) colocado no dia 20 março 2017. Disponível em <<https://journals.openedition.org/lerhistoria/2516>> (consultado no dia 28 março 2018).

¹⁴⁰ S.A. – [Editorial]. *Filmes*. A.1., N.º1 (19 dezembro de 1931), p.2

¹⁴¹ “Celestial? Infernal?” capa de Cottinelli Telmo para *Kino*, N.º2 (8 de maio de 1930).

¹⁴² FERREIRA, José Gomes – Crónica. *Kino*. N.º6 (5 de junho de 1930), p. 3

¹⁴³ TORRES, António Roma – *Cinema Português: Ano Gulbenkian*. Vila da Maia: Livros Zero, 1974,p.10

¹⁴⁴ TORRES, António Roma – *Cinema Português*... p. 10

¹⁴⁵ *VER E AMAR!* (1930), filme perdido de Chianca de Garcia, inicialmente designado *SÃO LUIZ MELODY* (aportuguesamento de *BROADWAY MELODY* [Harry Beaumont, 1929]) demonstra que o cinema de Hollywood foi uma das matrizes de referência, que seria também numa das cenas do filme em que se parodia *BEM-HUR* (Fred Niblo, 1925). CF. BARREIRA, Hugo Daniel da Silva – *Imagens na imagem em movimento: documentos e expressões...*, p. 159

¹⁴⁶ BARREIRA, Hugo Daniel da Silva – *Imagens na imagem em movimento* ...,p. 161

¹⁴⁷ BARREIRA, Hugo Daniel da Silva – *Imagens na imagem em movimento*, p.200

aludimos, em que se conhecem e experimentam novas realizações do cinema sonoro¹⁴⁸, compreende-se que as revistas problematizem a necessidade de produzir “fonofilmes”.

Igualmente polémica foi a estipulação da designada «Lei dos cem metros», que provinha do final da década anterior, mas que vigorou por largos anos. O artigo 136º do decreto 13564 determinava que em todos os espetáculos cinematográficos fosse obrigatória a exibição de uma película portuguesa com o mínimo de cem metros, preferencialmente «de paisagem, argumento e interpretação portugueses»¹⁴⁹. Repleta de boas intenções, pois visaria promover a produção cinematográfica em Portugal, a legislação não foi acolhida com unanimidade nas revistas de especialidade, uma vez que acabou por impulsionar uma produção, muitas das vezes, de fraca qualidade. As revistas *Invicta Cine*, *Crónica Cinematográfica* (Lisboa, 1930) levantam a voz contra esta lei por esse mesmo motivo. Em 1933, Jorge Brum do Canto ainda escreve em desfavor dessa iniciativa, aludindo à falta de técnica e de imaginação dessas películas¹⁵⁰. Num pequeno quadro que ladeia o artigo de Brum do Canto, a *Imagem* apela a que todas as revistas cinematográficas falem pelo menos uma vez por mês neste assunto, protestando e apresentando soluções para dignificar o cinema português.

O cinema educativo¹⁵¹ (por vezes designado por cinepedagogia) é igualmente um tema premente, que provinha da década anterior¹⁵². São numerosas as revistas que o divulgam e defendem, em especial a *Cinéfilo*. Todavia, verificamos que também *O Cinema do Operário* (Lisboa, 1931-1932), *Cine-Jornal* (Lisboa, 1935-1940), *Objectiva* (Lisboa, 1937-1941) e outros denunciavam essa preocupação, e não faltam notícias de iniciativas no estrangeiro que se pretendiam emular em Portugal¹⁵³. Com o cinema sonoro, as possibilidades do cinema educativo como instrumento didático multiplicam-

¹⁴⁸ Recorde-se que dois anos antes da introdução do no sonoro em Portugal (1930), ainda se publicava *Arte Muda* (Lisboa, 1928), que dirigida pelo cineasta Rino Lupo.

¹⁴⁹ Artigo N.º 136 do Decreto Lei 13564 de 6 de maio do Ministério da Instrução Pública (Inspeção Geral dos Teatros). *Diário da República, I série, N.º 92* (6 de maio de 1927). p. 699

¹⁵⁰ «Estamos fartos, fartinhos de ver o Portugal do Convento de Cristo (...) o largo da Câmara Municipal de Santarém e a procissão de uma senhora qualquer, em qualquer parte». Cf. CANTO, Jorge Brum do – Um artigo sobre os filmes de cem metros. *Imagem*. N.º95 (14 de dezembro de 1933), p. 8

¹⁵¹ Nos anos 20, demos conta de uma publicação especializada neste tema, sediada em Gaia e depois no Porto: *O cinema educativo* (Gaia/Porto, 1926-1928).

¹⁵² Recorde-se como no inquérito aos “Cinemas da Província”, iniciado pela *Cinéfilo* em 1928, continha questões relacionadas com o cinema educativo e a projeção de filmes nas escolas. Transcrevemos as questões e todas as localidades que compunham esse inquérito no Apêndice A – 1, na tabela respeitante à catalogação da revista *Cinéfilo*, para efeitos de consulta.

¹⁵³ À semelhança do que já ocorrera em alguns países europeus, como na Alemanha (Cf. ALMEIDA, Avelino - Cinema Educativo: A Alemanha no primeiro lugar Europeu. *Cinéfilo*. Lisboa. A. 5, N.º 192 (23 de abril de 1932)), o liceu Camões terá comprado um projetor para fins pedagógicos em 1935. Cf. S.A. – O exemplo do liceu Camões. *Cinéfilo*. A. 7, N.º 345 (30 de março 1935), p.2

se: a *Crónica Cinematográfica* irá mesmo elogiar os «moscovitas», cujo primeiro filme falado teria sido realizado para a ensinar a ler¹⁵⁴.

Descobrem-se, na viragem da década de 20 para a de 30, os filmes russos e discute-se qual o protagonista soberano no cinema – Eisenstein ou «el-Rei Charlot»¹⁵⁵? O «manifesto contra Charlot», os artigos de José Gomes Ferreira (que, na Noruega, tivera acesso a filmes que não passavam em Portugal¹⁵⁶) sobre Eisenstein ter «destonado» (ou destronado...) Chaplin, bem como a ilustração humorística deste tema de Bernardo Marques [Fig. 41], publicados no *Kino* ¹⁵⁷, incendiaram a imprensa especializada da época¹⁵⁸, que se revelou alheia ao pendor humorístico subjacente a esta publicação.

A par destas discussões, é possível encontrar reflexões e debates sobre o cinema de animação. Segundo a literatura de época, quando este fora primeiramente mostrado em Lisboa, «só as crianças, as mulheres e os futuristas»¹⁵⁹ teriam achado alguma graça. No entanto, já em 1930 se alude ao filme A LENDA DE MIRAGAIA (1931), de Raul Faria da Fonseca (que escrevia para a *Imagem* dos anos 30, *Cine-Jornal* ou *Filmagem*, ilustrando-as, por vezes) e de António Cunhal, que - pelos fotogramas e ilustrações que persistiram nas páginas da revista *Cinéfilo*, a que mais o publicitou - consistira em silhuetas animadas e muito influenciadas por Lotte Reiniger. O debate sobre os desenhos animados acentua-se, muito particularmente, aquando da estreia de SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARFS/A BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES (David Hand, 1937), que foi capa da *Cinéfilo* por duas ocasiões [Figs. 22-23], anunciando, numa delas «o milagre do cinema» [Fig.22]. Também Mickey Mouse é convocado nas revistas, como se de um “astro” tratasse, ora em ilustrações [Fig. 24], ora em “declarações”¹⁶⁰.

¹⁵⁴ S.A. - “Cinema pedagógico”. *Crónica Cinematográfica*. N. 4 (18 de abril de 1930), p. 3.

¹⁵⁵ CASIMIRO, Agnello – O cinema e a imprensa cinematográfica. *Cinetea*. N.º 1 (28 de setembro de 1929), p. 4.

¹⁵⁶ Cf. FERREIRA, Raúl Hestnes – *José Gomes Ferreira: Fotobiografia...* p.72-73. Recorde-se ainda que este jornalista «de inúmeras máscaras de pseudónimos» chegou a assinar artigos de cinema também no *Diário de Lisboa*. Contudo, interesse de Gomes Ferreira pelo cinema, apesar de notável, foi breve: «As traduções de quilómetros de películas más fixaram para sempre o meu ódio ao cinema que eu chegara um dia a amar episodicamente na Noruega» (*Ibidem*, p. 73).

¹⁵⁷ Cf. *Kino*. A.1, N.º8 (19 de junho de 1930).

¹⁵⁸ A título exemplificativo, Mota da Costa, que escrevia para a *Crónica Cinematográfica*, vai responder exaustivamente às declarações de Gomes Ferreira, que mereciam ter sido relativizadas. Cf. COSTA, Mota da – Charlie Chaplin, o verdadeiro génio do cinema, não foi destonado por Eisenstein. *Crónica Cinematográfica*. Lisboa. A. 1, N.º 23 (24 de junho de 1930), p. 4.

¹⁵⁹ CASANOVA, Rui [Carlos Queiroz] – Desenhos animados. *Imagem*. N.º15 (21 de novembro de 1930), apud ACCIAIOLI, Margarida – *Os cinemas de Lisboa...*, p.129.

¹⁶⁰ BOTELHO, Pedro – Está em Lisboa incógnito o célebre astro de cinema: Mickey Mouse faz à Cine sensacionais declarações. *Cine*. A. III, S. 2, N.º3 (5 de fevereiro de 1931) .



Figura 22 – BRANCA DE NEVE... em capa de *Cinéfilo* (N.º528, 1938).



Figura 23 – BRANCA DE NEVE... em capa de *Cinéfilo* (N.º535, 1938)



Figura 24 – Mickey Mouse a folhear um número de *Imagem* (N.º98, 1934)

O interesse pelo cinema de animação e no seu enquadramento enquanto arte cinematográfica manteve-se pela década seguinte adentro, como demonstram as reflexões em periódicos como *Animatógrafo* - «O senhor grilo também é gente?», perguntar-se-á a propósito de PINÓQUIO/PINOCCHIO (Hamilton Luske e Bem Sharpsteen, 1940) ¹⁶¹.

O movimento de associativismo, que começara a despontar na década anterior, continua a desenvolver-se e a lançar as bases para a proliferação de cineclubes nos anos que se seguiram. As revistas, como veremos, denunciam a necessidade da criação de “cineclubes” [Cap. 4.3.3.] A título exemplificativo, é na *Movimento* que surge a ideia de criar um *club* cinematográfico, por Alves Costa (redator da revista) – e já abarcava a inclusão de uma biblioteca cinematográfica, exhibições de filmes clássicos e daqueles que «o publico ainda não viu e que merecem ser aplaudidos»¹⁶². Seriam precisos mais de 10 anos para que se concretizasse o *Cine-clube do Porto*, não pelas mãos de Alves Costa – apareceria em cena uns anos mais tarde – mas por Hipólito Duarte.

Não obstante o sistemático debate das temáticas que temos vindo a enumerar, convém não esquecer o grande espaço que as revistas especializadas dos anos 30 reservam para o *vedetismo*, para curiosidades, indiscrições sobre as “estrelas” e para o humorismo. De facto, estes *fait-divers* são uma presença constante no conteúdo destas publicações, quase sempre acompanhados por imagens fotográficas, caricaturas e outros desenhos.

¹⁶¹ RIBEIRO, António Lopes; CARVALHO, A de; MASCARENHAS, Domingos et al - «Pinocchio» e os prémios de «Animatógrafo»: O senhor Grilo também é gente? *Animatógrafo*. II Série, N.º. 39 (4 de Agosto de 1941), p.8.

¹⁶² COSTA, Alves – Rapazes, vamos criar um club cinematográfico? *Movimento*. N.º13 (1 de janeiro de 1934), [s.p.].

Este ímpeto de edição de publicações periódicas da década de 30 (quase todas de vida efémera) deve ser interligado com a multiplicação de edifícios para o cinema, com as sucessivas remodelações nas salas de espetáculo para acolher a novidade do sonoro¹⁶³ e com o crescente interesse do público. Segundo Tiago Baptista, num estudo aplicado a Lisboa, em 1932 já existiam 31 salas de estreia, sendo que nos anos de 1930 e 1931, os primeiros do sonoro, abriram 10 novas salas (algumas delas integradas em teatros)¹⁶⁴. No Porto, também por estas datas, salas de espetáculo como o Águia D'Ouro, o Trindade e posteriormente o S. João Cine adaptavam os seus espaços para exhibir sonoros.

Por fim, resta-nos dizer que, sob o ponto de vista fílmico, é a década da produção de obras como MARIA DO MAR (Leitão de Barros, 1930), VER E AMAR! (Chianca de Garcia, 1930), DOURO, FAINA FLUVIAL (Manoel de Oliveira, 1931/34), dos sonoro A SEVERA (Leitão de Barros, 1931) e GADO BRAVO (António Lopes Ribeiro, 1934), e do surgimento da Tobis Portuguesa, estúdio de cinema sonoro, onde se insere A CANÇÃO DE LISBOA.

Os realizadores dos filmes citados são os mesmos que escrevem para as revistas (excetuando Oliveira), e representam uma profícua nova geração – a de um primeiro «cinema novo»¹⁶⁵, na aceção de Luís de Pina e Bénard da Costa. Da mesma forma, os jovens críticos Alberto Armando Pereira, Avelino de Almeida e mesmo António Lopes Ribeiro e Brum do Canto defendem sempre, nas revistas e em jornais, um cinema português de qualidade, «zurzindo alto e bom som naquilo que não presta»¹⁶⁶, tal como se irá fazer na crítica dos anos 50 e 60.

Deste decénio de 30, de florescência do cinema português, destacamos, pela longevidade, esmero gráfico e qualidade ao nível dos colaboradores, revistas como a *Cinéfilo* a *Kino* ou a *Imagem* dirigidas, respetivamente, por Avelino de Almeida, crítico de cinema, e pelos realizadores António Lopes Ribeiro e Chianca de Garcia. Parece-nos que quem, por estas datas, se interessavam pelas lides de cinema, desembocava na

¹⁶³ Recorde-se que a primeira exibição sonora terá sido logo em 1930, a 5 de abril no Royal Cine em Lisboa. Cf. QUEIRÓS, Maria Inês (coord. ed.) - *Cinema em Portugal: os primeiros anos...*, p. 27.

¹⁶⁴ BAPTISTA, Tiago – *Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932)*. *Ler História* [Online], N.º 52 (2007), posto online no dia 20 Março 2017, consultado no dia 28 Março 2018. URL : <http://journals.openedition.org/lerhistoria/2516> ; DOI : 10.4000/lerhistoria.2516

¹⁶⁵ Quase todos estes intervenientes demonstram interesse em criar um cinema português ainda antes da divisão mudo e sonoro. Luís de Pina afirma mesmo que os primeiros anos da ditadura coincidem com os do amadurecimento, entre os entusiastas, de uma consciência cinematográfica para o cinema português, que rejeita as produções precedentes. Pina designou este cenário por «ditadura, mas cinema novo». Cf. PINA, Luís de – *A aventura do cinema português...* p. 30.

¹⁶⁶ PINA, Luís de – *História do cinema português*. Mem-Martins: Europa-América, 1986, p. 58.

colaboração destas revistas, quer sob o ponto de vista textual, como visual. Os agentes de cinema e das revistas são relativamente coincidentes, como nos mostra o envolvimento de realizadores (Brum do Canto, Lopes Ribeiro, Chianca de Garcia e Leitão de Barros), que escrevem assiduamente em periódicos; de escritores e cronistas, como José Gomes Ferreira (que colabora nas diversas áreas de argumento, planificação, intérprete, adaptação ou até mesmo montagem, em filmes como VER E AMAR!, A ALDEIA DA ROUPA BRANCA e A CANÇÃO DE LISBOA); e ilustradores, questão que abordaremos num capítulo próprio. Por ora, não será demais recordar que no gabinete de Chianca de Garcia no Teatro São Luiz (onde exercia funções de diretor técnico), criou-se uma tertúlia cinematográfica com muitos destes intervenientes, que terá estado na génese da primeira revista *Imagem*.¹⁶⁷

Este diálogo e interpenetração de várias artes evidencia-se nas produções fílmicas assim como nas revistas, contribuindo para que esta seja uma das décadas mais importantes na imprensa cinematográfica, fundamental para compreender o pensamento e os modos de ver cinema dos seus autores e intervenientes. Na nossa perspetiva, não se deve analisar estas revistas e, em última instância, alguns filmes desta década, sem ter em conta as “redes” sociais em que os agentes se inseriam.

3.2. Década de 40: declínio da imprensa periódica cinematográfica

A década de 40 revelou-se abundante no cinema e nas artes portuguesas. Neste último âmbito, não será demais lembrar a importância da pintura, arquitetura, escultura e ilustração¹⁶⁸, bem como as próprias ações do regime, entre as quais destacamos as celebrações dos Centenários em 1940 e a Exposição do Mundo Português (concebida por Cottinelli Telmo e que António Lopes Ribeiro documentou), que mobilizaram um grande número de artistas de diversas áreas.

No cinema destacam-se algumas celebradas produções portuguesas, como O PAI TIRANO (António Lopes Ribeiro, 1941), ANIKI-BOBÓ (Manoel de Oliveira, 1942), ALA-ARRIBA! (Leitão de Barros, 1924), PÁTIO DAS CANTIGAS (Francisco Ribeiro, 1942), realizadas ainda durante o período da II Guerra, quer depois, com LEÃO DA ESTRELA (Arthur Duarte, 1947), entre outros. Luís de Pina considera os anos 40 como o momento de viragem do cinema português para o mundo, uma tentativa de “internacionalização”, à escala europeia, do cinema português. Filmes como INÊS DE

¹⁶⁷ BARREIRA, Hugo Daniel da Silva – *Imagens na imagem em movimento: documentos e expressões....*, p.157.

¹⁶⁸ *Vd.* QUINTAS, Ana Maria da Silva Barros - *Grafismo e ilustração em Portugal nos anos 40...*

CASTRO (1945), que Leitão de Barros faz em Espanha, e CAMÕES (Leitão de Barros, 1946) têm uma projeção internacional, e os atores António Vilar e Isabel de Castro trabalham por estes anos em Espanha.¹⁶⁹ Embora esta seja a opinião de Luís de Pina, não sabemos até que ponto outros países conheceriam estas produções – um relato de José Augusto França, de que falaremos oportunamente, sugere que não se conhecessem muitos filmes em França pós MARIA DO MAR.

Revelou ser, na quantidade de produção cinematográfica, um período auspicioso, ainda que uma parte dos filmes dessa década sejam associada à «comédia revisteira»¹⁷⁰, o que lhe valeu críticas pela geração da década posterior. Contudo, através da análise de revistas de cinema desta década, fica patente que estas acreditavam no bom sucesso do cinema português, que num único ano – o de 1946 – produziu seis filmes. No final da década, estrearam-se quatro novos realizadores: Perdigão Queiroga, Henrique Campos, Fernando Garcia e Manuel de Guimarães. Em suma, era um cenário aparentemente favorável para a proliferação e sucesso do cinema português¹⁷¹.

Ao contrário do que seria expectável, esta florescência não produziu reflexos notáveis na imprensa cinematográfica, que se encontrava mais ofuscada relativamente a outras décadas (surtem só 18 publicações novas). Contudo, como referimos, «para a história deste período o investigador não se pode confinar às revistas de especialidade, mas tem que compulsar diários e semanários de tendências diversas (...) *O Diabo, Sol Nascente, Seara Nova, Vértice*¹⁷² (...) *Século Ilustrado* [Lisboa, 1938-1989, direção artística a cargo de Leitão de Barros]»¹⁷³, de que aqui não nos cabe tratar.

De 1937 a 1940, como mencionado anteriormente, não surgiram novas publicações periódicas, devendo-se este panorama, em parte, aos efeitos da II Guerra Mundial, que Portugal sentiu mesmo não se envolvendo no conflito. Mesmo as revistas com um historial de publicação longo e rotineiro, como a *Cinéfilo* – que, no início de 1939, contava com 32 páginas semanais e possuía um aspeto gráfico muito apelativo e

¹⁶⁹ PINA, Luís de – *A Aventura do cinema português...* p.51.

¹⁷⁰ COSTA, João Bénard da – *Histórias do cinema...* p. 67.

¹⁷¹ PINA, Luís de – *A Aventura do cinema português...* p.54.

¹⁷² Recorde-se que o cinema foi amplamente desenvolvido aqui (entre outros assuntos culturais), sob a pena, por exemplo, de Roberto Nobre. A revista foi, ainda, de grande importância para a formação do Neorrealismo em Portugal, sobretudo ao nível da literatura, sem que contudo tenha ignorado outras artes. Alguns dos colaboradores da *Vértice* já tinha participado no *Diabo* e no *Sol Nascente*. Sobre este assunto, vd. RAMOND, Viviane – *A revista Vértice e o neo-realismo português*. Coimbra: Angelus Novus, [2008], pp.24-25; 254-263.

¹⁷³ Cf. COSTA, João Bénard da Costa – *Imagens do cinema português dos anos 40*. In FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p.108.

policromo -, viu-se obrigada a suspender a sua publicação em 1939, pelos preços exorbitantes «do papel e zinco polido»¹⁷⁴. A revista voltou a publicar-se alguns meses depois com um aspeto textual e gráfico irreconhecíveis. A sua periodicidade, que durante os longos anos de publicação foi semanal, alterou-se para semestral.

Nos anos de 1940 e 1941 publicam-se *Cinelandia* (Lisboa, 1940), *Filmagem* e a segunda série do *Animatógrafo* de António Lopes Ribeiro, que foi obrigada a mudar para o formato de jornal - uma vez que, sem o apoio da publicidade, sentia problemas afins aos da *Cinéfilo* na produção de conteúdo gráfico de qualidade – e cessa por completo em 1942. Por outro lado, a *Filmagem* deve ser valorizada pois logrou manter-se durante os anos da Guerra e até 1948, ainda que com poucas páginas e um aspeto medíocre ao nível do papel e reprodução de imagens. De modo geral, 1941 a 1946 não se editam novas publicações especializadas. Contudo, alguns meses após o fim do conflito mundial, começam por fim a surgir revistas novas – contam-se 9 em 1946. Desta segunda metade dos anos 40, *Cinema* e *Visor* (Lisboa, 1946-1948) são as de existência mais longa (2 anos), enquanto as restantes tiveram publicação pontual e esporádica.

Quase todas acusam um gosto popular, mas continua-se a discutir o cinema português (que conhece um surto de produções) e tudo o que lhe concerne: desde as leis de proteção do cinema nacional aos apoios do Estado. Assim, em revistas como *Cinema* – onde colaboravam Domingos Mascarenhas, Armindo Blanco, Manuel Moutinho, entre outros - discute-se o Fundo de Cinema¹⁷⁵, e os seus redatores mostravam-se-lhe favoráveis. Este apoio fora, na mesma época, muito discutido e contrariado (sobretudo por Roberto Nobre, com o opúsculo *O Fundo*, que foi censurado), pelos critérios (imposições) subjacentes à concessão do subsídio.

Simultaneamente, começa-se a intensificar o movimento da cultura cinematográfica – visível, por exemplo, através da exigência de uma cinemateca e do surgimento dos cineclubes. Estranhamente, as publicações especializadas não acompanham este germinar, e será preciso esperar pela década seguinte para conhecer um novo surto neste género de imprensa.

¹⁷⁴ S.A. – Cinéfilo suspende a sua publicação. *Cinéfilo*. A. 11, N.º 578 (15 de setembro de 1939), p. 3.

¹⁷⁵ Ao fundo de cinema podiam concorrer realizadores que fizessem, segundo António Ferro, «filmes regionais ou folclóricos (...) b) filmes históricos, porque tal cinema se for elevado nos eleva sempre; c) filmes policiais de boa urdidura; d) filmes extraídos de romances ou de peças, conforme o romance ou a peça e conforme a planificação (note-se a ambiguidade desses *conforme*); e) documentários que se proponham, com boas garantias, filmar certas obras do nosso renascimento ou aspectos das paisagens, cidades e monumentos do nosso país; f) filmes de essência poética; g) filmes do nosso quotidiano» e comédias ligeiras. Cf. COSTA, Alves – *Breve História do cinema português...* p. 87.

3.3. Contributos da revista de cinema para a cultura visual: anos 30 e 40

O nosso levantamento de parâmetros imagéticos, definido na Introdução e plasmado no Apêndice A - 2, a partir de nove números dos anos 30 de *Cinéfilo*, *Imagem* e *Kino* contou com um total de 259 imagens. A fotografia é a tipologia mais utilizada (65%), enquanto a ilustração (seja a nível de trabalho de cabeçalhos, vinhetas, caricatura, tiras cómicas e outros desenhos) conta com uma presença quantificada em 24%. Seguem-se Outros/indistintos (6%) e a presença da publicidade (5%). Nas imagens fotográficas, predomina a fotografia publicitária (52 imagens), seguindo-se, imediatamente, a de cena/fotograma (51), a de retratos (44), a de eventos (10), a de rodagem – aspetos de produção (5), aspetos do autor (2) – e a fotomontagem (5). Na ilustração, a segunda categoria mais sobressalente, destaca-se com relevância as subcategorias de desenho (33 imagens), cabeçalhos (24) e por fim, com uma presença diminuta, as caricaturas (6).

Nos anos 40, a partir de nove números de *Cinema*, *Cinéfilo* e *Filmagem*, o número de imagens vai se revelar substancialmente menor – um total de 189. À semelhança do que ocorrera na década anterior, a fotografia é preponderante (76%), enquanto a ilustração tem uma presença mais modesta (11%). As categorias de publicidade (2%), reprodução de desenhos animados e do cartaz têm uma presença diminuta (1%), e outros/indistintos - que podem conter imagem fotográfica – encontram-se na ordem dos 11%. Dentro das várias tipologias de fotografia, destaca-se a de cena/fotograma (53 imagens), seguida da publicitária (45), retratos (38), de rodagem – aspetos de produção (4), fotomontagem (1) e eventos sociais (1). Sob o ponto de vista da ilustração, as caricaturas são a categoria mais frequente (15) seguido de vinhetas/cabeçalhos (4) e desenhos (3): uma inversão considerável dos números da década de 30.

3.3.1. A fotografia

No entender de Walter Benjamin e Georges Didi-Huberman, «a idade da imagem nos anos 30 é, antes de tudo, a da fotografia»¹⁷⁶. Como veremos, também nas revistas de cinema a fotografia assume um papel preponderante: é o meio mais usado pois possibilita que o conhecimento de imagens de filmes, dos seus intervenientes, dos aspetos de produção, *etc.*, de forma próxima do “real”.

¹⁷⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges – Quando as imagens tocam o real. *Pós*. Belo Horizonte, V. 2, N.º4 (novembro de 2012), p.215.

A fotografia da “estrela” (seja de forma publicitária, em retratos “espontâneos” ou em fotogramas de um filme) aviva a memória e leva consigo não só semelhança, mas também identidade. Restitui uma duração que pode ser repetida¹⁷⁷ e, nesse sentido, possibilita uma *fetichização* da imagem que de outra forma seria impossível (se tivermos em consideração que a imagem-fetice é uma imagem parada, segundo as concepções de Lacan¹⁷⁸), uma vez que o meio cinematográfico é o do movimento. Estas imagens podem ainda ser entendidas como “reliquias”, sobretudo se pensarmos na vedeta à luz da aura divina que tem sido apontada por estudos antropológicos¹⁷⁹ e, desde logo, pelo cognome de “estrelas” como Greta Garbo, a quem designam como “a divina” [Fig. 25].

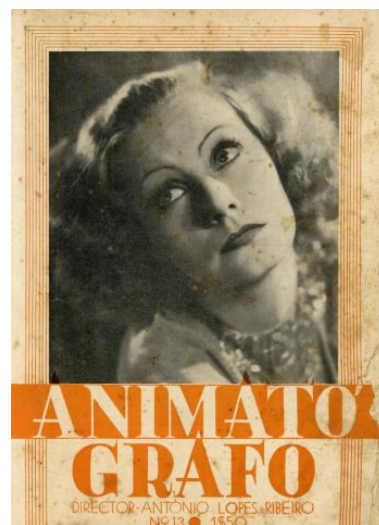


Figura 25 - Greta Garbo na capa de *Animatógrafo*. (N.º13, 1933).



Figura 21 – Joan Crawford na capa de *Animatógrafo*. (N.º8, 1933)



Figura 27 – Michèle Morgan na capa de *Animatógrafo* (N.º12, 1941)

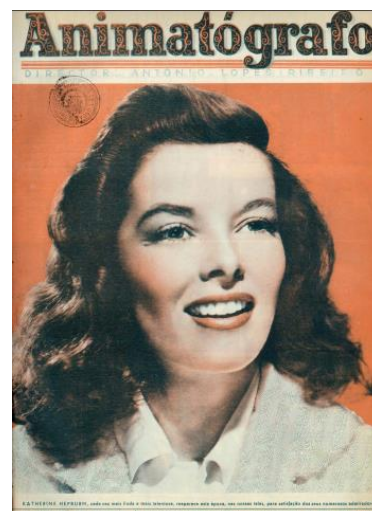


Figura 28 – Katherine Hepburn na capa colorida de *Animatógrafo* (N.º50, 1941).

As fotografias publicitárias [Fig. 26-27] correspondem a uma das tipologias que mais encontramos na imprensa cinematográfica. São, muitas das vezes, disponibilizadas por Hollywood com esse mesmo fim – o de acabarem nas revistas de cinema, para regalo dos cinéfilos. Estas imagens surgem em capas, contracapas e, por vezes, ocupam uma página inteira no interior da revista, como acontece na primeira série d’*O Animatógrafo*

¹⁷⁷ BAZIN, André – A presença do actor é insubstituível? *Imagem*. N.º 8 (setembro de 1954), [s.p.].

¹⁷⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges – *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012, p. 103.

¹⁷⁹ Vide, sob este assunto, MORIN, Edgar – *As estrelas...*

ou até mesmo em postais descartáveis (como em *Portugal Cine* [Lisboa, 1923] e *Colipo Cine* [Leiria, 1930-1931], que oferecem retratos das principais vedetas no interior da publicação). De forma afim, os retratos afiguram-se fundamentais para conhecer os intervenientes dos filmes, e as fotografias sobre os aspetos de rodagem e produção contribuem para um maior conhecimento do filme e dos trâmites de realização. Outrossim, e tratando-se de revistas de cinema, as fotografias de cena e/ou fotogramas adquirem um papel importante não apenas para avivar a memória daqueles que viram os filmes em questão, mas principalmente para conferir uma ideia imagética – e que apele à imaginação – das películas que ainda não tinham visto nem veriam, ou das que estavam na iminência de estrear.

Esta circulação de imagem pode constituir uma manobra publicitária dos estúdios que enviam imagens às revistas de cinema, quando estas são patrocinadas pelas grandes empresas. A presença do cartaz nas revistas é igualmente exemplificativa disso. As salas de cinema também podem influir no tipo de material a incluir nas publicações, sobretudo à escala local, como facilmente se compreenderá, para além de, muitas das vezes, existirem publicações periódicas produzidas pelas salas de cinema com nenhum outro fim senão o de anunciar e difundir os filmes que exibem (*e.g.*, *Trindade – Programas*, Porto, 1931-1951; *Cinema Olimpia – Programa*, Porto, [1934]-[?]; *São João Águia*, Porto, 1937-1953).

Cinéfilo e Cinegrafia (Lisboa, 1929-1930) fornecem-nos informações sobre a redação, organização e difusão de conteúdos para as revistas, sejam eles escritos ou imagéticos. Aludem aos serviços de Publicidade dos Estados Unidos da América, mormente a Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), empresa que distribuía pela imprensa mundial folhas dactilografadas de artigos, notícias dos seus atores e das suas produções e, bem assim, fotografias e gravuras dos seus atores e dos seus filmes para circulação nas revistas especializadas.¹⁸⁰ No caso de *Cinegrafia*, verificamos que a maioria das vedetas que posavam com a revista portuguesa eram da MGM, o que demonstra que, juntamente com a publicidade, era a principal fornecedora oficiosa da revista. Conclui-se que as grandes empresas do cinema apoiam e fomentam o mercado da imprensa cinematográfica, o que valerá críticas por parte de alguns jornais¹⁸¹.

¹⁸⁰ S.A. – Algumas reflexões oportunas. *Cinéfilo*. Lisboa. A. 1, N. 5 (28 Jul. 1928), p. 3.

¹⁸¹ *Animatógrafo* insurge-se face à publicidade das grandes distribuidoras de filmes estrangeiros (já que a revista «comete, desde sempre, um crime de lesa-distribuidor-de-fitas-estrangeiras: defende, com o maior denôdo, com tôda a sua alma., com os seus recursos - O CINEMA PORTUGUÊS. E o cinema português é o inimigo N. 1 do cinema estrangeiro», pois cada fita portuguesa “empata (...) programas estrangeiros»), e

A organização e montagem de todos estes “géneros” fotográficos em relação ao texto e a outras imagens não é inócua e constrói - “recria” - uma percepção diferente no espectador, podendo alterar o modo de ver a imagem, como já referimos. As possibilidades da fotografia não estão, portanto, isentas de alguma invenção: e a partir dela pode-se trabalhar na construção de narrativas próprias, seja pela associação e conjugação de imagens, seja a partir da manipulação da imagem através, por exemplo, da colagem [Fig. 31] e da fotomontagem [Figs. 29-30, 32]. Estas últimas técnicas possibilitam a criação de “irrealidades” – sejam elas elevar A CANÇÃO DE LISBOA [Fig. 29] e GADO BRAVO [Fig.30] aos cinemas luminosos de Nova Iorque, seja fixar a imagem de Buster Keaton a passear-se por Lisboa, lendo a *Kino* - e com o prodigioso feito de o fazer sorrir [Fig. 32]. Tratam-se, enfim, de fantasias como são aquelas imagens que o cinema em nós cultiva.



Figura 29 – Fotomontagem de A CANÇÃO DE LISBOA no Cinema Astor. *Cine-Jornal*, (N.º69, 1937)



Figura 30 - Fotomontagem de GADO BRAVO na Broadway. *Cine-Jornal*, (N.º69, 1937)

por isso deixa de editar o magazine ilustrado (possível através desses apoios, como fica subentendido) para o formato de jornal. Cf. RIBEIRO, António Lopes – A partir do próximo número o nosso jornal vai sofrer uma transformação completa no seu aspecto gráfico e passa a custar apenas 50 centavos. *Animatógrafo*. S.2, N.º59 (22 dezembro de 1941), p. 3.

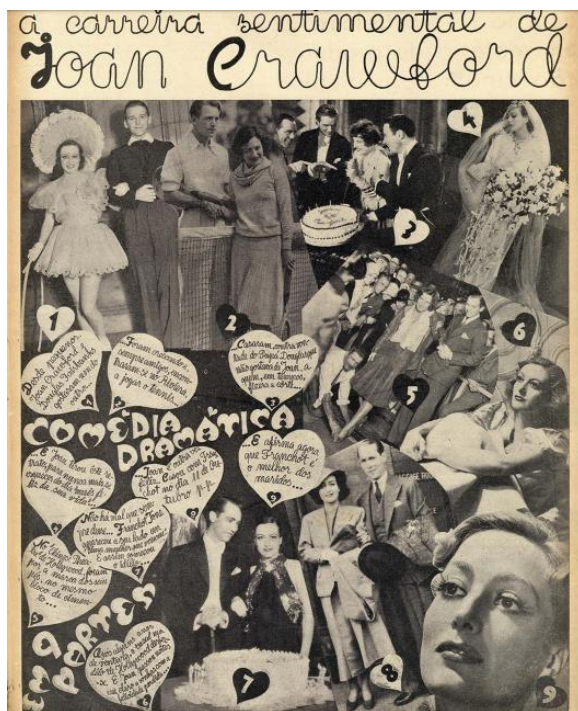


Figura 31 – «A carreira sentimental de Joan Crawford». *Cine-Jornal* (N.º10, 1935).



Figura 32 - «Afinal, Pamplinas esteve em Lisboa», publicado em *Kino* (N.º21, 1930). Associam a imagem de Buster Keaton no Largo Camões (4), No Cais do Sodré (5) e com um exemplar da revista (6).

3.3.2. Ilustração

As revistas, nas décadas a que nos dedicamos, refletem bem a qualidade da ilustração que se fazia e foi um meio de experimentação de novas possibilidades – ao adaptar o humorismo não à caricatura sociopolítica, mas a uma arte e entretenimento novo e da ordem do dia, o cinema. As tiras cómicas, pranchas e páginas ilustradas não são, todavia, os únicos “espécimes” que se encontram nestes periódicos. O trabalho ao nível das capas, seja por desenho ou pintura de fotografia, merece destaque pela estética muito própria que caracterizou o período a que nos referimos, em especial na década de 30 (vd. *Photoplay*). Assim, mesmo que no cartaz ou na capa da revista haja um referente concreto – uma fotografia, por exemplo – privilegiam-se os desenhos e pinturas das mesmas, talvez por uma questão de necessidade – o desejo de cor na imagem - possibilitada por estas técnicas. Também de forma a responder a esta vontade de cor, retocam-se e colorem-se algumas fotografias. Em Portugal, esta concretização testemunha-se em apenas algumas revistas, como em *Cinegrafia* [Fig. 23]. Grosso modo, parece-nos que este cuidado ao nível de capas, nos restantes periódicos da mesma época, manifesta-se principalmente em períodos especiais, como no Natal ou no Ano Novo (vd. *Cinegrafia*). Não há, ainda assim, o trabalho contínuo e coerente que vemos em revistas de outras áreas, como a *Ilustração* (Lisboa, 1926-1939), *ABC* (Lisboa, 1920-1940), entre outras.

3.3.2.1. Cinegrafia



Figura 33 – Mary Pickford na capa de *Cinegrafia* (N.º 16, 1929).



Figura 34 – Mary Pickford em 1929 para o filme COQUETTE.

Se num primeiro relance à capa do especial Natal de 1929 de *Cinegrafia* [Fig. 33] julgámos estar perante uma ilustração a partir de um referente fotográfico, com algumas liberdades e variações, de Mary Pickford - já sem os icónicos caracóis que a identificavam no início dos anos 20, caracterizada para o filme COQUETTE (Sam Taylor, 1929) -, uma análise mais atenta e minuciosa face aos efeitos lumínicos, sombras e pormenores do vestuário, evidencia estarmos perante uma fotografia retocada (atentar nos cabelos) e colorida. Embora não tenhamos encontrado a imagem que possa ter dado origem a este trabalho, conhecemos uma fotografia similar, ao nível da pose e de acessórios [Fig. 34]. Não se tratando de um trabalho assinado, não podemos saber se provem de um artista português ou se correspondem a uma imagem “importada”, como era comum a nível de fotografias com o selo dos estúdios, e a caricaturas assinadas estrangeiras¹⁸². Em todo o caso, não detetamos, em ferramentas e motores de pesquisa de imagens, nenhuma capa que fosse idêntica.

¹⁸² A título exemplificativo, *Cine* (Lisboa, 1928-1931) publicou caricaturas de Lluís Bagaria, um importante caricaturista espanhol da primeira metade do século. Cf. *Cine*. Nº 10 (março de 1929), p. 15.

3.3.2.2. *Estúdio*



Figura 35 – Capa de *Estúdio* (N.º0, 1936). Assinado «Caboz» / «Caboy» [?]



Figura 36 – Claudette Colbert na capa de *Estúdio* (N.º1, 1936). Referência à Litografia do Tejo (Lisboa).

A *Estúdio* é uma publicação dirigida por Erico Braga¹⁸³ e por Luís Verol¹⁸⁴. É uma das revistas que mais adota capas exclusivamente desenhadas nesta época. O número inaugural, de junho de 1936 [Fig. 35], possui uma capa que condensa as características icónicas da moda do final dos anos 20 e inícios de 30, com os cabelos curtos, finas sobrancelhas e pestanas alongadas à Louise Brooks, Claudette Colbert e, no nosso meio, Beatriz Costa (o referencial mais provável para a capa de *Estúdio*). Sem a descrição e fidelidade a uma imagem real, ao contrário do que víamos em exemplos anteriores, esta

¹⁸³ É possível que se trate do ator Erico Braga, que se encontra, desde muito cedo, ligado à interpretação cinematográfica em Portugal – de ROSA DO ADRO (Georges Pallu, 1919), a VER E AMAR! Ou O LEÃO DA ESTRELA (Arthur Duarte, 1947) (Cf. CINEPT / Cinema Português – *Erico Braga*. [Em linha]. Disponível em <<http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143691694/Erico+Braga>> (consultado a 9 de maio de 2018). Contudo, o *Dicionário de Cinema Português (1895-1961)* de Jorge Leitão RAMOS e a publicação comemorativa *Erico Braga* de José MATOS-CRUZ, não o referem. (ver Bibliografia). Recorde-se, ainda, que a revista *Girasol* (que não consultámos) teve como diretor também Erico Braga, segundo os dados catalográficos da BN.

¹⁸⁴ Poderá corresponder ao Luís Verol Frazão que é creditado, no âmbito de Som, nos filmes DOURO, FAINA FLUVIAL e GADO BRAVO Cf. BARREIRA, Hugo Daniel da Silva – *Imagens na imagem em movimento...* Vol. II – Apêndice 1.

capa, assinada por «Caboz» ou «Caboy», demonstra alguma liberdade e modernismo na ilustração.

No número seguinte de *Estúdio*, a direção da revista elaborou uma capa ilustrada de Claudette Colbert. Ao contrário do exemplo anterior de *Cinegrafia* [Fig. 36], esta capa não pretende “colorir” a atriz. Embora obedeça às características habituais do retrato verosímil, é feito através de tonalidades de cor em nada realistas, como os rosas, roxos e amarelos. Poderá tanto ser uma opção criativa, como obedecer a limites cromáticos na impressão da revista, ou ambos. Não temos conhecimento que se trate de um referencial fotográfico a partir da filmografia de Claudette Colbert. Apesar de não se encontrar assinada, esta capa faz referência à Litografia do Tejo, que produziu cartazes nos anos 40¹⁸⁵.

3.3.2.3. *Imagem*

A revista *Imagem*, pertencente à empresa gráfica da Bertrand & Irmãos (que, a par do Atelier Arta assegurava as artes da impressão¹⁸⁶) merece destaque em todo o seu aspeto material, desde a qualidade da gramagem do papel, à quantidade de fotografias e à utilização da imagem desenhada. Segundo alguns autores, esta revista terá mesmo mudado o panorama das revistas de cinema em Portugal¹⁸⁷ ao fazer escola em Portugal pelo seu aspeto gráfico¹⁸⁸ e pela aragem que representou neste género de imprensa¹⁸⁹, afirmação com a qual concordamos, e a que poderíamos acrescentar *Kino*, pela longevidade e coerência gráfica que ambas demonstram.

A fotografia é o *médium* mais utilizado na revista [Apêndice A - 2]. Em apenas 25 números, teria publicado cinco mil fotografias¹⁹⁰. Por outro lado, no 57º número, publica-se uma página exclusiva às estatísticas das «gravuras da Imagem», feitas por um leitor [Tabela 1¹⁹¹]. Este anónimo destacado pela revista *Imagem* contabilizou os seguintes números: 53 capas, 12 fotografias $\frac{3}{4}$ ao largo, 436 diversas, 109 artistas

¹⁸⁵ Ver os cartazes em TRANCOSO, Paulo - *O cartaz de cinema em Portugal...*, p. 34.

¹⁸⁶ FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961...* p.116.

¹⁸⁷ LOBO, Theresa - *Ilustração em Portugal I (1910-1940)*. Lisboa: IADE Edições, 2009, p. 84.

¹⁸⁸ RIBEIRO, Félix – Pequena história da imprensa cinematográfica em Portugal. *Animatógrafo*. 2ª Série, N.º 57 (8 de dezembro de 1941, p. 9.

¹⁸⁹ COSTA, Alves - *Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa...*p.23.

¹⁹⁰ ACCIAIUOLI, Margarida – *Os cinemas de Lisboa: Um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2013, p.163.

¹⁹¹ Na tabela que transcrevemos optamos por apenas incluir os parâmetros de contabilização das tipologias da imagem. Os restantes (superfície, custo da gravura, comprimento) foram suprimidos. Tal se deve ao facto de, segundo a revista, os valores das gravuras, na estimativa do leitor que realizou o quadro, estarem errados; pelo que não nos pareceu relevante incluir.

masculinos, 97 em $\frac{3}{4}$ ao alto, 364 artistas femininas – as celebridades mais reproduzidas são, sem grandes surpresas, Clara Bow (36), Greta Garbo (24) e Marlene Dietrich (19) – e 72 fotos de página. De fotografias de cena e fotogramas de filmes contabilizam-se 498, ainda assim um número inferior à fotografia publicitária e fotografia «diversa».

n.º	classificação	n.º	Classificação
498	Filmes – 12 x9	13	Estúdios – 12x9
364	Mulheres – 12x9	72	Página – 31x22
109	Homens – 12x9	97	$\frac{3}{4}$ alto – 34x15
64	Portugueses – 12x9	415	Diversos – 11x9
8	«Girls» -- 13x10	53	Capas – 31x22
12	$\frac{3}{4}$ ao largo – 11x24		

Tabela 1 – Quadro estatístico publicado na revista *Imagem* (com supressões). Fonte: S.A. – Gravuras da Imagem. *Imagem*. N.º 57 (10 de novembro de 1931), p. 5

Imagem contava com vários colaboradores ao nível da ilustração, desde Bernardo Marques, Olavo d'Eça Leal ou José Rocha, mas também com contribuições esporádicas de outros ilustradores e cineastas (Raul Faria da Fonseca). Para lá das ilustrações casuais a artigos específicos, destacam-se algumas rubricas ilustradas, como «Jornal de Actualidades» (apontamentos humorísticos desenhados e organizados à maneira de fotogramas, com um breve texto a acompanhar como se de uma planificação fílmica se tratasse¹⁹², “dirigidos”, habitualmente, por Bernardo Marques) e «Sínteses Cinematográficas», também de Bernardo Marques. Esta série condensava, a cada semana, o «estilo» de cada nação de cinema: o americano, o alemão, o francês e o italiano. No «estilo americano» [Fig. 37] não faltam as temáticas que lhe são caras: o romance, o *western*, os filmes cómicos (diríamos reconhecer Harold Lloyd, e os polícias que, habitualmente, perseguem Llyod e Buster Keaton), os filmes de *gangsters*. As figuras deste universo são uma dupla de marinheiros – bem poderia ser a de A GIRL IN EVERY PORT (Howard Hawks, 1928) - o “galã” e a *star* (enquadrada numa estrela de cinco pontas).

¹⁹² *Vd.* MARQUES, Bernardo – Jornal de actualidades. *Imagem*.A. II, N.º 56 (10 abril de 1932), pp. 18-19.



Figura 37 - «Sínteses cinematográficas: o estilo americano, por Bernardo Marques». *Imagem* (N.º1, 1928)



Figura 38 - «Sínteses cinematográficas: o estilo alemão, por Bernardo Marques». *Imagem* (N.º2, 1928)

No «estilo alemão» [Fig. 38] o traço de Bernardo Marques transfigura-se substancialmente. Se no «estilo americano» quase não víamos modelação das figuras esguias, e o traço revelava leveza, no germânico o peso das personagens é marcado por manchas e acompanhado por sombras. Este «estilo» é muito mais preenchido e dinâmico, pelos ângulos (de lado, contrapicado) em que as várias figuras são apresentadas e se cruzam. Denota-se no traço, nos temas e na azáfama da imagem, a influência do expressionismo alemão¹⁹³ e em especial de George Grosz, que Bernardo Marques conheceria das suas viagens a Berlim¹⁹⁴. Reconhecem-se algumas referências fílmicas como os filmes de Fritz Lang - METROPOLIS (Fritz Lang, 1927), FRAU IM MOND/MULHER NA LUA (Fritz Lang, 1928), SPIONE/OS ESPÍÕES (Fritz Lang, 1928), ou figuras como Emil Jannings. Contudo, estas referências não são retratos fiéis aos filmes, mas antes, como sugere a série, sínteses de impressões suscitadas no ilustrador.

¹⁹³ Bernardo Marques (1899-1962). Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo Palácio Foz, 1965. Neogravura, Lda, [s.p.].

¹⁹⁴ FERREIRA, Paulo – Bernardo, mon frère d'élection. In Bernardo Marques. Période 1934-1962. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1982, [s.p.].

Bernardo Marques trabalhou igualmente na ilustração de textos onde ampliou, com a sua visão, os assuntos tratados nos artigos da mesma revista. A obra de Bernardo Marques, que numa primeira fase é marcada pela «animação humana»¹⁹⁵ adequa-se bem ao fenómeno urbano que é ir ver cinema. Foi capaz de captar, assim, a vivência das cidades através de microcosmos plasmados, por exemplo, nas salas de espetáculo. O cinema na década de 30 estava bem enraizado na cidade e é um evento que a sociedade e a *socialite* já tinha incorporado nos seus hábitos, muitas das vezes não só para ver as fitas mas também «para serem vistos»¹⁹⁶, realidade que foi explorada com humor e com alguma crítica pelo artista¹⁹⁷.

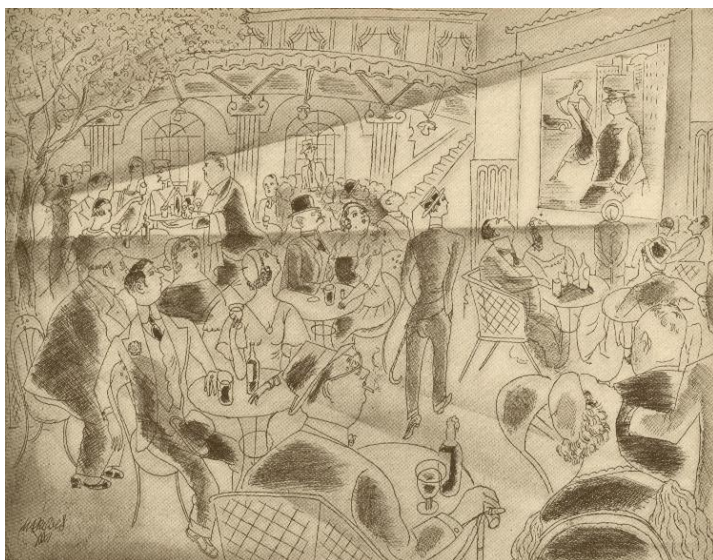


Figura 39 – Ilustração de Bernardo Marques ao artigo “Os cinemas em que se não fala”. Fonte: *Imagem*. (N.º 67, 1932)

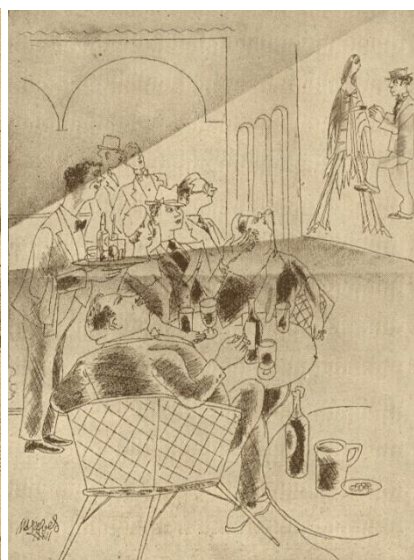


Figura 40 - Ilustração de Bernardo Marques ao artigo “Os cinemas em que se não fala”. *Imagem*. (N.º 67, 1932)

Marques capta bem esse ato societário que era ver cinema na ilustração ao texto do «Caçador de Imagens», «Os cinemas em que se não fala»¹⁹⁸ [Figs. 39-40]. Os cinemas eram espaços de sociabilização (característica herdada do teatro), como a existência de salões, jardins e grandes *foyers* demonstram, ao demarcar espaços de convivência e definir um ritual de interação: eram locais onde se passavam momentos de convívio que antecediam o espetáculo e os intervalos entre os filmes e o final das sessões¹⁹⁹, onde a

¹⁹⁵ LOBO, Theresa - *Ilustração em Portugal I (1910-1940)*. Lisboa: IADE Edições, 2009, p. 30.

¹⁹⁶ A publicação humorística *O manual do perfeito cinéfilo* dividia os espectadores em três categorias «os que pagam para ver, os que pagam para ser vistos e os que não pagam nada» (destaque nosso). Cf. SOUSA, Abreu e – *Manual do perfeito cinéfilo*. Porto: Progredior, 1946, p. 8. A mesma publicação faz alusão ao *flirt* que se fazia sentir nas salas de cinema, que seria frequente nesta época.

¹⁹⁷ LOBO, Theresa - *Ilustração em Portugal I (1910-1940)*. Lisboa: IADE Edições, 2009, p. 85.

¹⁹⁸ CAÇADOR de Imagens - “Os cinemas em que se não fala”. *Imagem*. Ano III, N.º 67 (2 Set 1932), pp. 17-18.

¹⁹⁹ Cf. SILVA, Susana Constantino Peixoto da – *Arquitectura de cineteatros: evolução e registo (1927-1959)*. Equipamentos de cultura e lazer em Portugal no Estado Novo. Coimbra: Almedina, 2010, p. 145.

película podia ou não ser bem acolhida²⁰⁰. Os desenhos de Bernardo revelam um jardim ao ar livre, com apontamentos da arquitetura (como um salão jardim), com espectadores de chapéu em mesinhas de convívio de café, entre bebidas. Nas bancadas e em janelas, largos cortinados conferem ao ambiente sofisticação. Todo o espaço é escurecido, à exceção da luz que sai de um projetor oculto, para exhibir, na tela, a cena de um filme. Se partimos do princípio de que Marques observava a «ressonância humana» nos lugares onde se inseria, e que adaptava as suas influências à realidade lisboeta, não é descabido ponderar que estes espaços poderiam ter um referente real²⁰¹. O «Caçador de Imagens» alude de forma mordaz, no texto, ao Pavilhão Português e à Esplanada do Rato, que possuíam uma esplanada ao ar livre. Não eram, contudo, edifícios únicos a exhibir cinema em esplanadas. O desenho de Bernardo Marques parece ilustrar com fidelidade o texto a que se refere, dando corpo à descrição do redator sobre os espectadores que assistem ao PAMPLINAS EM PIJAMA (Edward Sedgwick, 1931) [Fig. 40], também ele visível no desenho. Sobre os espectadores, aludirá às «(...) muitas senhoras (...) a entortar o pescoço para olhar para o ecran» e aos «muitos cavalheiros dignos de chapéu de côco e colarinhos elevados, a bebericar refrescos vermelhos...»²⁰², características que Marques transportou para a sua ilustração ao texto. Este desenho é, na senda do «Estilo alemão», devedor da herança de Grosz e da sua crítica à sociedade burguesa.

3.3.2.4. *Kino*

Kino merece ser destaque no panorama das publicações de cinema ilustradas pela qualidade da equipa de artistas colaboradores e por ter sido capaz, pelo menos durante os primeiros meses de edição, de publicar continuamente capas, tiras cómicas, páginas ilustradas e caricaturas com um teor humorístico alusivo à temática cinematográfica – seja a querela do cinema mudo e o cinema sonoro, a evolução tecnológica do cinema [Fig. 44], os filmes, os seus realizadores e protagonistas [Figs. 41-42] e mesmo a temática da vedeta-*vampe* [Fig. 42, 43]. Valoriza-se a ilustração e grafismo, e os redatores justificam as suas opções editoriais neste âmbito logo no primeiro número: *Kino* pretende ser uma

²⁰⁰ Escreve-se, em 1952, que «o ambiente das noites de estreia nos nossos principais cinemas era de alvoraçada expectativa criada pelas inesperadas reacções dum grupo de jovens que não abandonava a sala sem que antes a fita fosse premiada como merecia (...) o grupo era constituído por uma plêiade (...) [como] Jorge Brum do Canto, Raul Faria Fonseca (...) que todas as noites vestiam «smoking» e que com a maior das naturalidades aplaudia ou pateava o filme apresentado.» Cf. S.A. – Aplaudir o cinema. *Imagem*. N.º 18 (10 de abril de 1952), s.p.

²⁰¹ LOBO, Theresa - Ilustração em Portugal I (1910-1940). Lisboa: IADE Edições, 2009, p. 84.

²⁰² S.A. - “Os cinemas em que se não fala”. *Imagem*. Ano III, N.º 67 (2 Set 1932), pp. 17-18.

Detemo-nos no N.º4 (maio de 1930), que representa Greta Garbo, a *femme-fatale* do cinema mudo e do sonoro. Na composição de Cottinelli Telmo (responsável pelo cabeçalho de *Kino*), as características da mulher fatal são hiperbolizadas e plasmam-se através da representação de Greta Garbo, reconhecível pelo seu rosto belo e esfíngico, capaz de atrair e dominar com os seus tentáculos aqueles que dela se enamoram [Fig. 42]. A temática da *vamp* (cujos precedentes mais famosos no cinema serão o de Theda Bara, anagrama de *Arab death*, e de Musidora, com a personagem de Irma Vep [anagrama de *Vampire*], muito embora este “tipo” de mulher - sedutora, mortífera, *vampírica* - se forjasse antes noutros meios) e do seu astral sobre as personagens masculinas continua a ser explorada nas tiras cómicas de Bernardo Marques, que de forma jocosa expõe os enredos e ardis das «vampes» do cinema, que culminam, quase sempre, na perdição dos personagens masculinos [Fig. 43].



Figura 43 - «A vamp», por Bernardo Marques. *Kino*. (1930)



Figura 44 - «As grandes épocas do cinema», por Bernardo Marques. *Kino* (N.º1, 1930)

Bernardo Marques volta a executar tiras cómicas deste género, debruçando-se, sempre com comicidade, sobre assuntos cinematográficos variados, como «as grandes épocas do cinema» [Fig.44]. Recorrendo, no texto que legenda as imagens, ao sarcasmo que lhe é característico, divide o cinema de 4 estágios, o cinema «chalado», dos anos 10, o cinema «calado» e anguloso dos anos 20, o cinema «falado» e a previsão, algo enfática, do que seria o cinema «apalpado» (relevado).

O cinema «calado» e «anguloso», como Marques lhe designa, ilustra um realizador de cinema que calcula e raciocina minuciosamente os enquadramentos para filmar. Este tema foi também explorado na revista *Imagem* por Carlos Botelho [Fig. 45], que, à semelhança de Marques, rodeia o realizador de instrumentos de medição geométrica e até mesmo de um «tratado da esfera». A câmara de filmar, essa, dispõe-se sobre um tripé ancorado em bengalas (referência a Charlot?). Também no desenho se acusa um cenário anguloso como o do expressionismo alemão, a que Bernardo Marques também recorre.



Figura 45 – Desenho de Carlos Botelho. *Imagem*. (N.º95, 1933)

No *Kino* editam-se números especiais com algum teor polémico, como foi a do «Manifesto contra Charlie Chaplin» a que já aludimos. Plasmando e ampliando o que foi tratado nos textos de José Gomes Ferreira e Lopes Ribeiro, o desenho de Bernardo Marques apresenta – “eis o homem” [Fig. 41] – Charlot associado a uma referência cristológica, numa época em que Chaplin era considerado o expoente do cinema no ocidente, mesmo que tenha pregado «a religião do silêncio»²⁰⁶ durante os anos dos inícios dos *talkies* (o que parece ter sido, por parte de *Kino*, motivo para escrever o manifesto). Todavia, os redatores de *Kino*, conhecedores das experiências russas, pretendiam apenas relativizar esse título; e o cuidado nas ilustrações – Cottinelli Telmo faz uma «anatomia de Charlot» [Fig. 50] - e o humorismo do texto, demonstram que não eram de indiferentes ao cinema de Chaplin.

Kino é, na nossa perspetiva, uma das publicações que tem mais influência sob o ponto de vista da ilustração no panorama português, demarcando-se de forma clara das restantes revistas, que, de modo geral, quando recorrem à ilustração a partir de métodos não fotográficos, se restringem à caricatura e capas pintadas para datas comemorativas. *Kino* transparece e forja o panorama da ilustração portuguesa no início da década de 30, ensaiando projetos para cartazes de filmes (A CASTELÃ DAS BERLENGAS, António Leitão, 1930 [Fig. 48]) e condensado os motivos “iconográficos” de películas que

²⁰⁶ S.A. - Ecce Homo. *Kino*. N.º8 (19 de junho 1930), p.1.

apreciam, nas suas capas, como em **PRIX DE BEAUTÉ/PRÉMIO DE BELEZA** (Augusto Genina, 1930) [Fig.47] – um desenho de Telmo onde figura Louise Brooks rodeada dos objetos e de situações legíveis e familiares aos conhecedores do filme; ou **A SEVERA** [Fig.46], com os atributos conferidos às fadistas: a guitarra portuguesa, o copo e a garrafa de vinho – motivos de longa tradição desde o quadro de José Malhoa, “O Fado” [1910] ao filme **O FADO** [Maurice Mariaud, 1923].

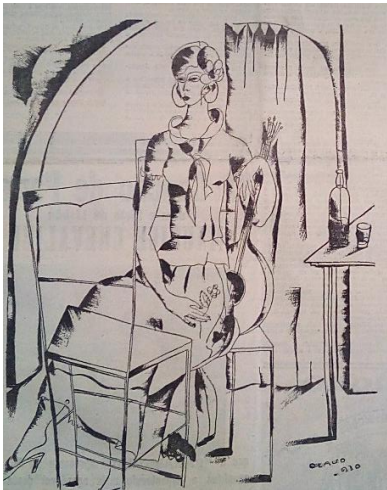


Figura 46 – Pormenor da capa de *Kino* (N.º 15, 1930), **A SEVERA** por Olavo de Eça Leal.



Figura 47 – Pormenor da capa de *Kino* (N.º 5, 1930), **PRÉMIO DE BELEZA**, por C. Telmo.



Figura 48 – Pormenor de capa de *Kino* (N.º 1, 1930), um projeto para o cartaz de **A CASTELÃ DAS BERLENGAS**, por Fred Kradolfer.



Figura 49 – Charlie Chaplin por Almada Negreiros em *Kino* (N.º 30, 1930)



Figura 50 – Desenho de Cottinelli Telmo sobre a anatomia de Charlot em «Charlie Chaplin nunca existiu», *Kino* (N.º 8, 1930).

3.4. A participação de artistas plásticos na ilustração de revistas de cinema

O cinema não foi uma arte alheia ao interesse dos artistas plásticos. Desde cedo se verifica que mesmo artistas conceituados se associavam aos assuntos da arte cinematográfica, seja pela via da ilustração de artigos de cinema, seja pela colaboração efetiva em filmes. São dois casos paradigmáticos e precoces os de Stuart de Carvalhais e Almada Negreiros. Almada mostra-se interessado nestas temáticas e elabora textos e caricaturas alusivas ao cinema [Fig. 49]. O seu interesse por esta arte tem vindo a ser relevado por exposições retrospectivas que enfatizaram os seus contributos para a imagem gráfica e em movimento²⁰⁷. Efetivamente, a caricatura de



Figura 51 – «Greta Garbo em “El beso”», por Almada Negreiros [1930].

Charlot não terá sido a única realizada por Almada, conhecem-se também os desenhos de Greta Garbo [Fig. 51] e os painéis em relevo para o Cine San Carlos (Madrid). Todavia, a ligação de Almada a revistas de cinema portuguesas é inexistente²⁰⁸, e não sabemos se na estadia em Espanha (entre 1927 e 1932), onde frequentou o *Cineclub Español* e trabalhou no departamento de publicidade da Paramount, terá ou não contribuído para a imprensa espanhola.

As publicações da década de 30 beneficiaram, assim, de um meio cultural e artístico intenso e que então se vivia no âmbito da ilustração. São numerosos os artistas – pintores, desenhadores, ilustradores – associados às revistas de cinema, arte que lhes interessava e fascinava. Existiu, pois, um intercâmbio profícuo entre os artistas, os escritores e os cineastas. Um dos intervenientes que se destaca na produção de ilustração, trabalho de fotomontagem, execução de *décors* entre outras modalidades, é, como vimos, Bernardo Marques - não só pela quantidade de colaborações que faz para publicações como *Kino e Imagem*, sendo um elemento ativo quase todas as semanas (pelo menos nos

²⁰⁷ Almada Negreiros: Uma maneira de ser moderno, na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa (2017) e José Almada Negreiros: Desenho em movimento, no Museu Nacional Soares dos Reis no Porto (2017-2018).

²⁰⁸ Colaborou em revistas de outra génese, como *O Sempre fixe* (1926). Cf. FRANÇA, José Augusto – *O modernismo na arte portuguesa...* p. 83.

primeiros meses de publicação), mas também pelos seus trabalhos visíveis noutras revistas que não apenas as de cinema. Efetivamente, Marques, que apareceu na cena artística lisboeta no III Salão de Humoristas²⁰⁹, colaborou em várias revistas culturais e literárias, como a *Ilustração Portuguesa*, de 1921 a 1922 e no *ABC*, onde teve uma participação escassa nas capas, mas o mesmo não se poderá dizer do interior da publicação²¹⁰. Na nossa perspetiva, também na revista de cinema notamos que o seu trabalho enquanto ilustrador demonstra-se mais assiduamente na realização de bandas cômicas e trabalhos de narrativa figurativa. Dedicou-se ainda à ilustração de livros, como *Hollywood, capital das imagens* de António Ferro, publicado em 1931²¹¹, com motivos alusivos ao cinema.

Na *Kino*, na *Imagem* e em *Movimento*, ilustradores como Bernardo Marques, Olavo d'Eça Leal, Roberto Nobre²¹², Stuart de Carvalhais, José Rocha, Cottinelli Telmo e o caricaturista Américo Amarelhe contribuíram com os seus trabalhos para o enriquecimento gráfico das revistas em que se envolviam. Destes nomes, destacamos Stuart e Telmo pela valorosa contribuição na produção e incentivo da banda desenhada em Portugal. Stuart foi “diretor de bonecos” na revista *O film*, uma das mais antigas do país, onde elaborou o cabeçalho e outras imagens, e fora o «primeiro moderno» na BD com *Quim e Manecas*. Por sua vez, Telmo foi o «segundo moderno» com as produções *O Pirilau*, *A grande fita* e o *ABCzinho*.²¹³ Este realizador e ilustrador de revistas acaba por se afastar da arte cinematográfica, pois «o assunto do cinema deixou de me preocupar»²¹⁴ e por ser, acima de tudo, um arquiteto.

A modernização das artes gráficas acentuara-se no final dos anos 20, com o Atelier Arta e com a fixação do suíço Fred Kradolfer em Portugal, que conjugara de forma sistemática os elementos tipográficos e as imagens, afetas a um «expressionismo

²⁰⁹ FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961...*, p.300.

²¹⁰ LOBO, Theresa - *Ilustração em Portugal I (1910-1940)*. Lisboa: IADE Edições, 2009, p. 27.

²¹¹ HENRIQUES, Ana Rita Luís - *Fred Kradolfer: designer gráfico influenciador e influenciado em Portugal*. Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Design de Comunicação. Lisboa: [Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa], 2011, p.138.

²¹² Apesar de uma incursão pela pintura, Nobre é sobretudo rememorado pelos seus textos críticos de cinema e pela ilustração de livros, revistas (desde a *ABC* à *Civilização*) e composições publicitárias na esteira de Fred Kradolfer. Cf. QUINTAS, Ana Maria da Silva Barros - *Grafismo e ilustração em Portugal nos anos 40...*, p.34.

²¹³ BOLÉO, João Paulo Paiva - Cottinelli Telmo, o segundo *moderno* da banda desenhada. In CARVALHO, Margarida Kol de; CAMEIRA, Maria Cecília; MARTINS, João Paulo - *Cottinelli Telmo: os arquitectos são poetas também*. [Lisboa]: EGEAC, 2015, p. 51.

²¹⁴ VASCONCELOS, António-Pedro - Cottinelli Telmo. Um génio brincalhão. In CARVALHO, Margarida Kol de; CAMEIRA, Maria Cecília; MARTINS, João Paulo - *Cottinelli Telmo...* p. 69.

geométrico»²¹⁵ de gosto germânico que se verifica ao nível da publicidade e do cartaz [Fig.52].

Embora Kradolfer seja um “designer” de publicidade, estando pouco ligado à colaboração de revistas, publicou os seus cartazes²¹⁶ e projetos para a *Imagem* [Fig.52] e para *Kino* [Fig.48]. N’A VIDA DO SOLDADO (Aníbal Contreiras, 1930), que aqui se reproduz, opta por não individualizar o rosto da personagem (como faz noutros cartazes, vide o anúncio publicitário «Bonet Bermina»²¹⁷) e acentua o capacete que o identifica como soldado. No que diz respeito à sua ligação ao cinema, recorde-se, por exemplo, a sua participação no Cinema Monumental, em Lisboa, bem como os painéis de azulejo do Cinema Europa, feitos expressamente para o local²¹⁸.



Figura 52 – Contracapa de *Imagem* (N.º15, 1930), com cartaz do filme A VIDA DO SOLDADO, por Fred Kradolfer.

Dava-se, pois, uma permuta artística entre estes colaboradores e os redatores das revistas (que eram, muitas das vezes, cineastas no ativo). Certo é que as colaborações ultrapassaram os limites da revista, e vemos muitos dos seus agentes a contribuírem para os *décors* e cenografia de filmes da época, como é o caso de Bernardo Marques e Fred Kradolfer em VER E AMAR! (1930), de Chianca de Garcia. O mesmo realizador incumbiria Bernardo Marques e Keil do Amaral (que contribui com desenhos para a revista *Imagem* dos anos 50 [Fig. 67]) para a decoração de sabor *art déco* em O TREVO DE QUATRO FOLHAS (Chianca de Garcia, 1936)²¹⁹, que transpõe «para o espaço profílmico os principais caminhos do modernismo arquitetónico coevo»²²⁰. O filme, hoje

²¹⁵ FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991, p.116.

²¹⁶ Recorde-se os contributos de Kradolfer na arte cartazista, como por exemplo em AS PUPILAS DO SR. REITOR (Leitão de Barros, 1935).

²¹⁷ Ver o referido cartaz em HENRIQUES, Ana Rita Luís - *Fred Kradolfer: designer gráfico influenciador e influenciado em Portugal*. Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Design de Comunicação. Lisboa: [Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa], 2011, p.96.

²¹⁸ ACCIAIUOLI, Margarida – *Os cinemas de Lisboa...*p. 100.

²¹⁹ COSTA, João Bénard da Costa – *Imagens do cinema português dos anos 40*. In FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p. 111.

²²⁰ BARREIRA, Hugo Daniel da Silva – *Imagens na imagem em movimento: documentos e expressões...*p.160.

perdido (restam algumas fotografias²²¹) proveio de um texto adaptado em colaboração com José Gomes Ferreira, um dos cronistas principais de *Kino*. Já o crítico e ocasional ilustrador Olavo de Eça Leal também vai estar associado à SEVERA, filme de Leitão de Barros que foi muito divulgado nas páginas de *Kino*. É aqui que se publicaram diferentes visões sobre o mesmo motivo fílmico, uma de Olavo [Fig. 46], outra de Stuart²²².

Parece-nos verosímil considerar as revistas de cinema como “tubo de ensaio” e agente potenciador destas relações entre artistas, cineastas e escritores (e.g. José Gomes Ferreira). As revistas testemunham os frutos desta interligação e demonstram como a fusão do cinema e de outras artes plásticas enriqueceu cada uma delas.

3.5. Possibilidades de cinefilias nas décadas de 30 e 40: O *star-system* e o culto das vedetas nas revistas e nos clubes de fãs

3.5.1. Cinéfilos e cinefilias

A cinefilia nas décadas de 30 e 40 manifesta-se de forma heterogénea, ao contrário do que aconteceu em décadas posteriores, em que tendencialmente se afunila num sentido mais uniforme. As razões para estas alterações – sobretudo a partir da década de 50 – prendem-se com os fenómenos da indústria, o declínio dessa organização industrial do cinema – o designado *star system*, a que temos vindo a aludir - e da emergência de novas tendências cinematográficas nesse decénio e no seguinte (anos 60).

A década de 30, por outro lado, corresponde a uma época em que o cinema move massas que se interessam pelo prazer de ver imagens, e, com o sonoro, de ver espetáculo (recorde-se, por exemplo, o filme musical e as inspirações nas performances da Broadway). Segundo Paulo Granja, o sonoro teria originado uma cinefilia pouco preocupada com o estatuto estético do cinema²²³, e a verdade é quando Henri Agel, que escreve *Le Cinéma* em 1956, reproduz os resultados do boletim *Des hautes études cinématographiques* (França), verificamos que os pontos de interesse procurados pelo

²²¹ Cf. BARREIRA, Hugo Daniel da Silva – *Imagens na imagem em movimento: documentos e expressões...* Volume II (Apêndice 15).

²²² Pulicada na *Kino*, N.º17 (21 de agosto de 1930).

²²³ GRANJA, Paulo – *As origens do movimento dos cineclubes em Portugal: 1924-1955...*, p. 194.

público eram, em grande percentagem, a vedeta²²⁴ e o *sex appeal*.²²⁵ Em todo o caso, esta década corresponde ainda ao período do vedetismo e do *star-system* que se vinha a formar desde os anos 20.

Face a um momento da história do cinema tão fervilhante, e com géneros cinematográficos tão diversos na Europa e em Hollywood, encontram-se duas possibilidades de cinefilia, uma de cariz mais popular, menos interessada na arte cinematográfica, favorável ao entretenimento e dedicada aos seus protagonistas prediletos, e outra mais afeta à militância do “bom cinema”. Ambas as vertentes demonstram um profundo interesse pelos assuntos do cinema (sejam eles quais forem) e podem ser encontradas nas revistas a que nos dedicamos.

Este contexto explica a existência de uma certa ambivalência relativamente ao entendimento do termo “cinéfilo”. Parece haver, nestes anos, uma confusão entre o que é apreciar cinema como arte, e gostar dos protagonistas do cinema, entendendo-o numa perspetiva lúdica e evasiva. As descrições desses “amigos do cinema” são frequentemente depreciativas na literatura dos anos 30 e 40. No *Jornal de Cinema* (Figueira da Foz, 1929-1932) criticam-se, por exemplo, os cavalheiros que passam o tempo a colecionar fotos de artistas e que vivem «agarrados aos seus deuses e às suas revistas»²²⁶ em vez de procurar e defender «a Verdade e o Cinema». Publicações humorísticas como *O manual do perfeito cinéfilo* (1946) apresentam, de forma caricatural, o comportamento destes²²⁷. Por

²²⁴ Tradicionalmente, no dicionário Larousse a *vedette* remetia para a seguinte definição «Isolément, seul sur une ligne de lettres plus grosses en parlant de la manière de présenter un ou plusieurs mots» (Cf. JEANNE, René; FORD, Charles – *Que sais-je? Les vedettes de l'écran*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964, p.5), o que significa que a vedeta é o ator/a atriz que tem “O papel” do filme. Já André Malraux define a vedeta como uma pessoa que simboliza e encarna um instinto coletivo: nesse sentido, Marlène Dietrich não é uma atriz como Sarah Bernhardt, ela é «um mito como Frinéia» (Cf. MALRAUX, André – *Esquisse d'une psychologie du cinema*. Apud AGEL, Henri – *O Cinema*. Porto: Livraria Civilização, 1983 p. 14.). Assim, o homem, esse «animal adorador» (Baudelaire apud AGEL, Henri – *O Cinema*...p.13) presta “culto” às vedetas do ecrã. A expressão viu os seus significados alargados, podendo ser aplicado a maioria dos protagonistas de cinema. Repara-se, aliás, que muitos autores usam indiferenciadamente “vedeta” de “estrela” [Ver Cap. 4.2.]. Recorde-se, contudo, que vedeta é um termo que provem do teatro e que foi usado amplamente nas décadas de 10-30, ainda antes da palavra “estrela”. O surgimento desta última expressão poderá estar ligado à emergência do *star system*, pelo que seria interessante verificar quando a palavra “estrela” começa a tomar um lugar preponderante na imprensa cinematográfica. Enquanto outras designações para os protagonistas caíram em desuso (*divina, deusa, trágica, vamp*), vedeta parece ter persistido e, como veremos, é muito utilizada por autores até nos anos 40 e 50.

²²⁵ AGEL, Henri – *O Cinema*...p.7

²²⁶ VEIGA, M. Mota – Ser Cinéfilo. *Jornal de Cinema*. A. I, S. III, N. 17 (16 Jul. 1930), p. 2

²²⁷ Os deveres do cinéfilo são, segundo esta publicação: 1.º - Dizer mal do teatro; 2.º - ver todos os filmes; 3.º - saber de cor os nomes de todas as vedetas e conhecer a sua vida íntima; 4.º - usar uma indumentária própria. 5.º - Dizer mal dos filmes portugueses e bem dos estrangeiros; 6.º - ter o quarto decorado com retratos de estrelas em trajes menores; 7.º - ler todos os jornais e revistas da especialidade; 8.º - escrever

outro lado, António Lopes Ribeiro²²⁸, ciente da injustiça que tal conceção carrega, irá pedir aos seus leitores que não tenham medo de ser (e de se assumir) como cinéfilos, para devolver à palavra (na altura desacreditada) a nobreza do seu significado primitivo:

Os revisteiros tomaram conta dela, poluíram-na em números pilhas, onde a «menina cinéfila» era sempre ridícula e o «menino cinéfilo» era sempre nojento. E não houve um jornal – nem mesmo aquele que publicava um semanário com êsse título (...) que protestasse contra a mais falsa, a mais injusta, a mais suspeita das caricaturas (...) o público passou a embirrar com a palavra cinéfilo (...) O público (...) continuou a frequentar (...) as salas mágicas (...) continuou a ser cinéfilo mas não queria que lho dissessem”²²⁹.

Na opinião de Luís de Pina, foram nos anos 30 que se atingiu «a temperatura mais elevada da paixão pelo cinema»²³⁰, com publicações que «marcavam um gosto popular». Da mesma forma que os álbuns fotográficos e que as publicações biográficas (que às vezes poderiam ser periódicas – *vd.* por exemplo, a *Biografia dos Artistas Cinematográficos* [Lisboa, 1921-1922]), a revista impulsiona a adoção dos gostos das vedetas, que são se tornam «heróis de consumo»²³¹, como defende Eduardo Geadá. A imitação da indumentária e dos modos das “estrelas” é apreendida e criticada na imprensa da época²³² (que era a mesma que os publicitava...). Roberto Nobre – pintor, ilustrador e crítico de cinema – pronuncia-se depreciativamente sobre essa «menina cinéfila»²³³, que se copia «tôda dêsse cinema, imita dêle as atitudes, os vestidos, até a vida de convenção, inadaptável ao nosso meio. E o seu cérebro fica vazio». O cinema, muito por intermédio das revistas, tornou-se uma escola de gosto: cultivava-se esse nicho, dando azo aos conselhos para decoração da casa, para maquilhagem ou cortes de cabelo; concedendo espaço, nas suas páginas, para as romantizações, biografias e das intrigas em torno da vida privada dos atores. Se este fenómeno não passa despercebido aos redatores e escritores do seu tempo, será, contudo, apenas nos anos 50 e 60 que estas críticas irão se extremar, e as “novas revistas” tudo farão para se dissociar destes “cine-maníacos” – até

semanalmente para Hollywood a pedir retratos e autógrafos; 9. – Ter a mania de ser realizador. Cf. SOUSA, Abreu e – *Manual do perfeito cinéfilo*. Porto: Progredior, 1946, pp.81-82.

²²⁸ Também ele apresenta um retrato algo caricatural da cinéfila n’O PAI TIRANO, na personagem Tatão, que diz mal do teatro, vê todos os filmes e antes de ir para o trabalho espreita as revistas de especializada (reconhece-se nas bancas a *Photoplay*).

²²⁹ RIBEIRO, António Lopes – Não tenham medo de ser cinéfilos. *Animatógrafo*. Série 2, N. 2 (18 novembro de 1940), p. 5.

²³⁰ PINA, Luís – *A aventura do cinema*...p.44.

²³¹ GEADA, Eduardo – *O cinema espectáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 119.

²³² M. Acciaiuoli refere dois artigos dos anos 30 onde esta crítica está patente: GARCIA, Fernando – A moda e o cinema. *Cine-Jornal*. A. II, N.º88 (21 de junho de 1937); RIBEIRO, António Lopes – Clara Bow e a Linha de Cascais. *Imagem*. N.º6 (18 de junho de 1930), *apud* ACCIAIUOLI, Margarida – *Os cinemas de Lisboa: Um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2013, pp. 163-164.

²³³ NOBRE, Roberto. *Horizontes de cinema*, Guimarães: Guimarães & C.A., 1939, p. 91.

porque, e nos anos 30 já o sabiam bem, «ser cinéfilo não é só ir ao cinema e decorar (...) os nomes e as notas biográficas dos artistas. É mais alguma coisa. Ser cinéfilo é defender o cinema como arte que educa e recria»²³⁴.

3.5.2. As revistas ilustradas e os clubes de fãs no impulsionamento do *vedetismo* e do *star-system*

Indissociável de uma cinefilia de cariz mais popular, o culto à vedeta (mais do que ao filme), insere-se na complexa rede do *star system*, que é responsável pela fabricação da estrela²³⁵. As revistas são, simultaneamente, impulsionadoras desse culto (ao reproduzir e distribuir fotografias, testemunhos e notícias da vida das estrelas) e reflexo e produto do poderoso *star system* estabelecido em Hollywood. O *star-system* só é possível tendo em consideração que o papel da estrela não se confina à tela de cinema, e que tira proveito das relações e processos psicoafectivos de projeção e identificação por parte dos espectadores, assunto que foi amplamente debatido nas áreas da sociologia e da antropologia. Henri Agel explica este processo de identificação da seguinte forma, que consideramos elucidativa

O espectador esquece-se de quanto o rodeia, esquece-se de quem é verdadeiramente, para se tornar Jean Gabin ou Errol Flynn, para abraçar Michèle Morgan ou Elizabeth Taylor. Num dos primeiros filmes de Buster Keaton [SHERLOCK JR., 1924], via-se Malec [Pamplinas] subir para o palco e entrar no ecrã, misturando-se com as personagens de ficção que, por seu lado, se tornavam palpáveis e verdadeiros. Este *gag* poderia simbolizar o que acontece à maioria dos espectadores.²³⁶

Edgar Morin confere um papel primordial às publicações especializadas, como as revistas de cinema, em alimentar o culto das estrelas²³⁷. De facto, existiam fotógrafos e repórteres em constante órbita dos “astros”, que forneciam aos fãs material desde fotografias, entrevistas, declarações, conselhos, notícias. Estima-se, aliás, que até aos anos 50 – década do início do declínio do *star system* e da emergência de correntes cinematográficas neorrealistas, que levam a um progressivo ofuscamento das estrelas –

²³⁴ Moutinho, José - Uma ideia em Marcha. *Invicta Cine*, N. 196, 25.03.33, s.p., apud GRANJA, Paulo – *As origens do movimento dos cineclubes em Portugal: 1924-1955...*, p. 30.

²³⁵ O *star-system* corresponde aos meios de promoção e exploração de estrelas de cinema face a determinados estúdios. Como explica Morin, a «estrela» responde a uma necessidade afetiva – e mítica (trata-se de um mito moderno), posição corroborada por Roland Barthes (cf. BARTHES, Roland – *Mitologias*. [s.l.]: Círculo de Leitores, 1987), que não é criada pelo *star system*, mas que, sem ele, a necessidade não encontraria «as suas formas, seus suportes e seus afrodisíacos». MORIN, Edgar – *As estrelas: Mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1989, p. 74.

²³⁶ AGEL, HENRI – *O Cinema*. Porto: Livraria Civilização, 1983, p. 9.

²³⁷ MORIN, Edgar – *As estrelas: Mito e sedução no cinema...* p. 50.

500 jornalistas estivessem sediados em Hollywood, fazendo com que esta cidade fosse a terceira maior fonte de informação dos Estados Unidos²³⁸.

Na nossa perspetiva, no que respeita à revista de cinema, nenhum meio foi tão profícuo para o fomento de uma certa cinefilia (ancorada no culto, admiração e emulação dos protagonistas dos filmes) como a fotografia. Se no teatro a beleza não é uma condição eliminativa na escolha dos atores, o mesmo não se poderá dizer no cinema. A beleza dos atores é aproveitada e a sua fotogenia «é melhorada pela reprodução cinematográfica»²³⁹ e pela fotográfica, mantendo um contacto com um referente real - uma imagem do real – que pode ser transfigurado até à magia.²⁴⁰

Graças à proliferação de fotografias (quer sejam publicitárias, quer sejam aparentemente espontâneas) e às notícias, a vida privada das “estrelas” torna-se pública, e mescla-se com a fantasia dos filmes em que são protagonistas (Jean Gabin terá dito «As pessoas dizem que sou o mesmo na vida real e nos meus filmes, e é por isso que me amam»²⁴¹). Essa familiaridade e interpenetração, distinta das décadas anteriores (nos anos 20 os “deuses” estavam ainda impassíveis no seu Olimpo), torna «as estrelas-deusas» humanizadas e «novos mediadores entre o mundo maravilhoso dos sonhos e a vida quotidiana»²⁴², proporcionando uma maior identificação entre a estrela-espectador. O ator passa a ter um duplo, uma «imagem-espectro»²⁴³, ausente do real, mas que a fotografia, como toda a imagem, tem o poder de tornar presente. Ela é, aliás, «o melhor *ersatz* da presença real»²⁴⁴.²⁴⁵

Se é certo que a imagem cinematográfica não é fixa nem apropriável, o que dificulta a “cristalização afetiva” sobre um objeto e a sua *fetichização*, podemos, contudo, considerar que os recortes de imprensa colecionados, a reprodução de fotografias de

²³⁸ MORIN, Edgar – *As estrelas: Mito e sedução no cinema...* p. XV.

²³⁹ Epstein citado por MORIN, Edgar – *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997, p. 33.

²⁴⁰ MORIN, Edgar – *O cinema ou o homem imaginário...* p. 33.

²⁴¹ Jean Gabin citado por MORIN, Edgar – *As estrelas: Mito e sedução no cinema...* p.24. Por outro lado, os próprios contratos poderiam obrigar os atores a imitarem personagens no ecrã. Cf. MORIN, Edgar – *O cinema ou o homem imaginário...* p.60.

²⁴² MORIN, Edgar – *As estrelas: Mito e sedução no cinema...* p. 21.

²⁴³ MORIN, Edgar – *O cinema ou o homem imaginário...* p. 44.

²⁴⁴ MORIN, Edgar – *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980, p. 68.

²⁴⁵ Recordar, neste sentido, a perspetiva de Guy Debord sobre a sociedade do espetáculo, onde é possível relacionar alguns aforismos com a questão do *star system* e da criação de heróis de consumo – e a forma como uma seleção de imagens criadas se sobrepõe, muitas das vezes, ao mundo sensível, ao real; ao mesmo tempo que o reconhecem e o afirmam como o mundo sensível por excelência. Cf. DEBORD, Guy – *The Society of Spectacle*. New York: Zone Books, 1994, n.º 36.

vedetas²⁴⁶ e os autógrafos são intermediários importantes no fetichismo cinematográfico.²⁴⁷ Este material possibilitava a «materialização do fetiche-mexerico»²⁴⁸ que responde a uma necessidade de conhecimento pois «qualquer informação segredada alguma coisa que permitirá ao leitor apossar-se de uma parcela de intimidade da estrela»²⁴⁹. Assim se compreende que objetos como selos, postais, cartonados, caixas de fósforos ou embrulhos de caramelos – hoje *memorabilia* cinematográfica, mas já na altura objetos colecionáveis – fossem associados pelas empresas às imagens das “estrelas”²⁵⁰.

A imagem da vedeta pode ser autografada e enviada exclusivamente para uma revista, para deleite dos seus admiradores, que a preservariam com cuidado. A publicação de imagens autografadas não se restringia a atores nacionais [Figs.54;56]: as grandes estrelas de Hollywood também assinavam fotografias que depois eram enviadas para as respetivas revistas, muitas das vezes com uma mensagem personalizada [Figs. 54-56].

Por outro lado, revistas como a *Cinéfilo*, *Porto Cinematográfico* ou a *Imagem* enviavam para as *stars* exemplares dos seus números, e estas pousavam para as fotografias folheando as revistas [Fig.53].²⁵¹ Uma publicação com inclusão deste material personalizado e revelador de alguma proximidade às estrelas fazia da revista, naturalmente, um objeto de coleção por parte do cinéfilo.²⁵²



Figura 53 – Gloria Swanson a manusear *Porto Cinematográfico*.

²⁴⁶ Segundo Morin, «90% das cartas dos admiradores pedem uma fotografia (...) o comércio do culto é, antes de mais, o comércio fotográfico» e também «90% das cartas pedem autógrafos». Cf. MORIN, Edgar – *As estrelas de cinema*.... p. 68.

²⁴⁷ MORIN, Edgar – *O cinema ou o homem imaginário*... p. 54.

Também Aumont se refere aos objetos materiais fílmicos como importantes para o fetichismo. AUMONT, Jacques; MARIE, Michel – *Dicionário teórico crítico do cinema*. Lisboa: Texto&Grafia, 2009, pp. 108

²⁴⁸ MORIN, Edgar – *As estrelas de cinema*...., p.69.

²⁴⁹ MORIN, Edgar – *As estrelas de cinema*.... p. 68.

²⁵⁰ Cf. QUEIRÓS, Maria Inês (coord. ed.) - *Cinema em Portugal: os primeiros anos*..., p.86.

²⁵¹ Este tipo de atitudes estariam, muito provavelmente, no contrato dos atores e atrizes, que normalmente incluía um número de horas específicas para tirar fotografias.

²⁵² Demonstrativo desse ímpeto colecionista é a existência, por parte algumas sucursais de revistas, da possibilidade de encadernação em percalina com letras douradas dos números da revista, para um melhor



Figura 54 – Marlene Dietrich numa página de *Imagem* (N.º9, 1930), com uma dedicatória e autógrafo: “à la revue de Cinema ‘Imagem’ affectueusement / Marlene Dietrich”.



Figura 55 – Beatriz Costa na capa de *Imagem* (N.º24, 1931), com uma dedicatória e autógrafo: “à Imagem, a revista da mocidade / Março 931 Beatriz Costa”.

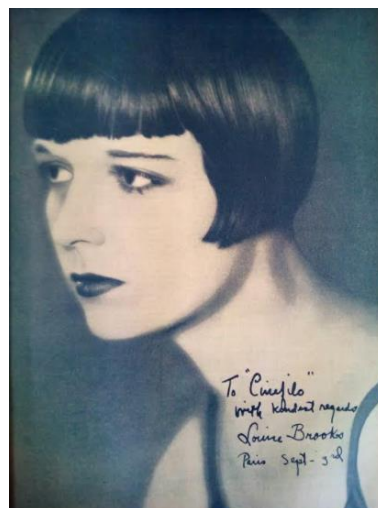


Figura 56 – Louise Brooks dedica uma fotografia sua à *Cinéfilo* (N.º60, 1929): To “Cinefilo” with kindest regards / Louise Brooks / Paris Sept. 3rd.

A revista ilustrada não é apenas uma recetora das “estrelas” estabelecidas, podendo lançar novas. Sendo a beleza uma característica importante para protagonizar um filme, não é de estranhar que existam, nas revistas portuguesas e estrangeiras, concursos para aferir as mulheres mais belas e as passíveis de participarem num filme. A *Cinémonde* (Paris, 1928-1971) realizou concursos de misses, donde saíram atrizes como Geneviève de Séréville (Miss *Cinémonde* 1937), mais tarde protagonista nos filmes de Jean Grémillon e sobretudo Sacha Guitry, que a esposou. Em Portugal, concursos de beleza afins também foram realizados: a *Imagem* dos anos 30 elegeu uma «Miss Cinema» em 1931²⁵³ e em 1932, e *Cinema* lança um passatempo semelhante nos anos 40.

A par das revistas, devemos destacar o papel dos clubes de fãs centrados em atores e atrizes específicos. «Aos pés de cada estrela», escreve Morin, «edifica-se uma capela, isto é, um clube»²⁵⁴. A metáfora de Morin não é descabida se pensarmos no verdadeiro culto, às vezes com contornos histéricos, em torno das vedetas. O caso mais glosado – e extremo – foram os dois suicídios aquando da morte de Rodolfo Valentino, às portas do hospital onde este se encontrava internado.

De forma a responder a um número de admiradores fiéis de certas vedetas, os clubes especializados podem realizar publicações específicas, como é o caso da revista

acondicionamento e preservação. Cf. S.A. - Encadernação de *Cinéfilo*. *Cinéfilo*. Ano II, N.º 46, (6 de julho 1929).

²⁵³ S.A. – A mais fotogénica. *Imagem*. N.º43 (1 de dezembro 1931), pp. 6-7.

²⁵⁴ MORIN, Edgar – *As estrelas: Mito e sedução no cinema...*p. 52.

Crawford News e *Deanna Journal*, dedicados, respetivamente, a Joan Crawford e a Deanna Durbin.²⁵⁵ Os clubes desta génese, que proliferaram nos anos 30, são conhecidos em Portugal e não vão deixar de ser criticados. Alberto Armando Pereira revelar-se-á crítico desse tipo de associações, como fica patente a propósito do clube de fãs de Clara Bow, em Madrid. Na opinião do crítico, este tipo de associações limitava-se a jogar cartas, «decorar as paredes com fotografias de Lilian Harvey»²⁵⁶ e de vedetas afins.

Este comentário depreciativo demonstra uma outra possibilidade cinéfila, que se quer mais séria, embora nem sempre esteja em antagonismo com a cinefilia de cariz mais ligeiro e popular (ao contrário do que sucederá em décadas posteriores). Assim, no mesmo número em que se criticam os fãs das vedetas que se organizam em clubes, fala-se do «*sex appeal* dos astros»²⁵⁷ e publicam-se fotografias de Ramon Navarro e de Clive Brooks, para responder aos pedidos «com insistência», de uma qualquer «dactilografa» ou de uma «manicure». Escreve-se e garante-se, no artigo que acompanha estas imagens, que a redação faz «sempre o possível por lhe fazer a vontade, pensando que êle [o retrato] será dependurado por cima dum leito estreito e acanhado». A revista a que nos referimos, dirigida por Alberto Armando Pereira, evidencia, assim, algumas das características que agradariam a essa cinefilia mais popular, e reconhece que

O público quer «estrêlas». (...) Porque, boas fitas, *só* boas fitas, *sem mais nada*, não satisfazem completamente à massa popular que constitui a percentagem quási total dos espectadores pagantes, que sustentam os cinemas, que sustentam, afinam a Cinematografia²⁵⁸

Não se esquece, todavia, o bom cinema, como conferem outros artigos de Armando Pereira, e os seus esforços para que o Trindade (cinema onde é programador nos anos 30, e para o qual contribui através da publicação *Trindade – Programas*) continue «exibindo algumas das produções cinematográficas de maior valor»²⁵⁹.

Numerosos são os exemplos desta tentativa de harmonização entre a crítica cinematográfica, os artigos de opinião e matérias mais leves. A grande maioria das revistas, como vimos, revela algumas preocupações nos assuntos do cinema, seja no âmbito da crítica, produção ou teorização, propugnando por um bom cinema português e por estruturas que o preservem e defendam (*i.e.*, clubes de cinema e cinematecas).

²⁵⁵ MORIN, Edgar – *As estrelas de cinema*..., pp.56-57.

²⁵⁶ PEREIRA, Alberto Armando - O Cantinho dum cinéfilo. *Cinema*. A. 1, N.º 8 (12 de março 1932), p. 2

²⁵⁷ JANTOS – O «sex-appeal» dos astros. *Cinema*. A.1, N.º 8 (12 de março 1932), p. 5.

²⁵⁸ PEREIRA, Alberto Armando– O Cantinho dum Cinéfilo. *Cinema*. Ano I, N. 33, (5 de novembro 1932), p. 3.

²⁵⁹ S.A. – O Trindade contrata importantes películas. *Cinema*. N.º8 (12 de março 1932), p.10.

Inclusive nas revistas humorísticas verificamos que a ilustração é quase sempre refinada e reflexiva e não inócua. Por outro lado, estes conteúdos coexistem com as fotos das vedetas, *pin-ups*, fotomontagens e artigos de especulações amorosas. Parece-nos, contudo, que se chegou a um equilíbrio sensato, na medida em que tende a agradar a públicos variados. Além do mais, qualquer apreciador de cinema não dispensaria matéria ilustrada dos realizadores e aspetos de produção dos filmes - que estas revistas incluíam nas suas páginas. Por estes motivos, se é verdade que existem décadas com uma produção de imprensa mais intelectualizada, não é de se desconsiderar o facto dessas preocupações já existirem, e de forma premente, nos anos 30.

A imprensa das décadas de 30-40 é, de forma geral, a mais entusiasta, fervilhante e espontânea nos assuntos de cinema. Como Alves Costa aludirá, em 1954, nos anos subsequentes perde-se «tom de intimidade que caracterizava as revistas 30» e desaparece, nas revistas suas coevas, a «impertinência que então eram correntes»²⁶⁰.

Efetivamente, a postura azafamada, o tom laudatório, irónico e mordaz dos anos 30 dá lugar, nas décadas seguintes, a um discurso muito mais sério e doutrinário - como veremos nos capítulos seguintes - tal como na época representou Mário Bonito [Fig. 57].



Figura 57 — «Anos de 30... Imprensa cinematográfica / Hoje...», por Mário Bonito [c. 1º lustro dos anos 50].

²⁶⁰ COSTA, Alves — *Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa...* p. 36.

4. Cinema novo, novas revistas: as décadas de 50 e 60

Os auspiciosos anos 40, com a cultura cinematográfica em aparente desenvolvimento – visível na proliferação dos cineclubes, numa produção nacional crescente e na “iberização” do cinema português - faziam crer que o caminho estava traçado para um renascimento cinematográfico na década seguinte²⁶¹, ensejo que não se concretizou. Com a ausência de Manoel de Oliveira no primeiro lustro dos anos 50 (e, mesmo no segundo, apenas realizaria curta-metragens, como *O PINTOR E A CIDADE* [1956] e *O PÃO* [1959]), com as poucas estreias ao nível de longas-metragens, o cinema viu-se «relegado a uma indústria periclitante»²⁶², feita de repetição de fórmulas da década passada (algumas delas, como vimos, associadas a produções de fraca qualidade – “revisteiras”). No ano de 1955 – imortalizado como o “ano zero” do cinema português – não estreou nenhum filme de fundo (de longa-metragem), embora tenham sido realizadas curtas-metragens em elevado número, como tem vindo a ser demonstrado por Paulo Cunha.²⁶³ Todavia, a falta de filmes foi sentida na época por alguns intelectuais, como Roberto Nobre, que falam numa «crise do nosso cinema»²⁶⁴. Concomitantemente, ao nível panorama internacional, surgiam inovações do ponto de vista técnico (*cinemascope*, som estereofónico, TODD-AO, *etc.*) e de cultura cinematográfica (os *Cahiers*, o Neorrealismo) de relevo.

Curiosamente, nos anos 50 surgem mais revistas de cinema do que no decénio anterior e que, como veremos, demonstram um pendor substancialmente diferente. Como refere Luís de Pina, e como as revistas bem o evidenciam, o vazio cinematográfico parece ter germinado o ambiente ideal para fomentar novas coisas ²⁶⁵.

É também por esta altura que se constitui a RTP (1957), que «terá conseguido o quase milagre de uma produção contínua de cinema, instalando um laboratório e chamando ou formando diversos homens de cinema»²⁶⁶, onde nomes como Baptista Rosa

²⁶¹ Não obstante, como vimos, o grande número de filmes produzidos na década de 40 – sendo que alguns deles são bem conhecidos e os mais glosados da história do cinema português – existem autores que desmitificam um pouco esse bom augúrio. Paulo Cunha refere, tendo em conta as semanas em exibição de alguns filmes de 40 e outras fontes, que a associação da década de 40 a uma época áurea é, também ela, uma construção ou, se quisermos, uma invenção retrospectiva. Cf. CUNHA, Paulo – Para uma história das histórias do cinema português... pp. 40-41.

²⁶² PINA, Luís – *A aventura do cinema português*...p.56.

²⁶³ CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – *O novo cinema português: políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*...p. 15.

²⁶⁴ NOBRE, Roberto - A crise do nosso cinema. *Visor*. N. 22 (15 de abril de 1955) , p. 2.

²⁶⁵ PINA, Luís – *História do cinema português*..., p. 123.

²⁶⁶ PINA, Luís – *A aventura do cinema português*...p. 64.

se destacam no preenchimento das «enormes necessidades de filme», que não eram satisfeitas na indústria cinematográfica de então. Fernando Lopes – cineasta bolseiro do fundo de cinema de Londres que se associou à *Cinéfilo* dos anos 70 - pertence igualmente a esta «geração da TV dos anos 50»²⁶⁷, que se destaca, nesta fase, pela produção ao nível de documentários.

Portugal passou incólume, no final da década de 40, às tendências cinematográficas que se forjavam no resto da Europa, como o Neorrealismo. Contudo, como tem vindo a ser demonstrado por autoras como Christel Henry e Leonor Areal, conheceram-se, discutiram-se (na imprensa, nos cineclubes) e realizaram-se em Portugal filmes próximos do Neorrealismo, sobretudo assinados por Manuel de Guimarães, ao longo da década de 50²⁶⁸.

O Neorrealismo italiano é comumente delimitado a partir de *OSSESSIONE/OBSESSÃO* (Luchino Visconti, 1943)²⁶⁹ e até *UMBERTO D/HUMBERTO D* (Vittorio de Sica, 1951), embora estas cronologias nunca sejam estanques, como demonstram as influências neorrealistas em Fellini e Antonioni²⁷⁰, bem como a própria revista *Cinema Nuovo* (Milão, 1952-1996), de Aristarco, que, apesar da cronologia em que se insere (inicia a sua publicação no “fim” do Neorrealismo), salvaguardava e defendia ainda este movimento.²⁷¹ O termo fora cunhado no final da década de 40 nos textos críticos italianos e surgiu muito associado à imprensa cinematográfica, nomeadamente na *Bianco e Nero* (Roma, 1937-). Foi adotado para designar um grupo de realizadores que se encontravam desejosos de se libertarem das convenções do cinema italiano associado às epopeias históricas. Pelo contrário, este grupo que pregavam a necessidade de um novo realismo.²⁷² Em Portugal este debate deu-se não na década de 40, como em Itália, mas em meados de 1950, sob a égide das referidas revistas italianas e dos *Cahiers du Cinéma* (Paris, 1951-). Rejeitavam os realizadores de

²⁶⁷PINA, Luís – *A aventura do cinema português...* p. 64.

²⁶⁸ AREAL, Leonor – *Cinema Português. Um país imaginado. Vol. 1 – Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 329.

²⁶⁹ Não esquecer a questão do ANIKI-BÓBÓ, dois anos mais novo que *Obsessão* e reconhecido como precursor do neorrealismo europeu por alguns autores. Cf. MATOS-CRUZ, José – *Manoel de Oliveira e a Montra das tentações*. Lisboa: Dom Quixote, 1996, p. 74; CORREIA, Rute Silva – *Manoel de Oliveira: o homem da máquina de filmar*. Alfragide: Oficina do livro, 2015, p.82.

²⁷⁰ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin - *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2015, p. 477 e 479.

²⁷¹ HENRY, Christel - «A cidade das flores»: *Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência*. Coimbra: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006, p.109.

²⁷² BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin - *El arte cinematográfico...*, p. 477.

cinema mais respeitados no país, sobretudo ao nível do que se fizera na década passada. Esta posição foi, de resto, semelhante à da geração dos *Cahiers* face a alguns dos seus conterrâneos e contemporâneos.²⁷³

As produções cinematográficas portuguesas próximas à *Nouvelle Vague* só irão surgir em meados dos anos 60, com OS VERDES ANOS (1963, Paulo Rocha), BELARMINO (Fernando Lopes, 1964) ou mesmo UMA ABELHA NA CHUVA (Fernando Lopes, 1971) – este último com particular discrepância temporal do que fora o movimento francês, mas talvez o que condensa melhor as suas características. A Nova Vaga, mais formalista e intelectual, é, de resto, a que terá mais influência sobre o novo cinema português e se afastará do sentimentalismo e melodrama de obras anteriores.²⁷⁴

Todavia, o caminho para algo diferente estava a ser preparado desde os anos 50 – esses «anos de lenta e profunda mudança»²⁷⁵. O desfazimento que se sente sob o ponto de vista fílmico não transparece na imprensa cinematográfica: a produção crítica prefigurava e antecedia os filmes, tal como acontecera à geração *Cahiers*. Muitos dos agentes das “novas” revistas tornar-se-iam realizadores, como Ernesto de Sousa, Baptista Rosa, José Fonseca e Costa, Alberto Seixas Santos, João César Monteiro, António-Pedro Vasconcelos e Fernando Lopes. Talvez ocuresse, tal como sucedia aos franceses, que escrever críticas era uma forma de materializar o pensamento de um cinema *por vir*. Não obstante, escrever, só escrever acabaria por não satisfazer esta geração, que como a francesa, se encontrava desejosa por fazer filmes²⁷⁶.

Não se deve, contudo, esquecer o filme de Ernesto de Sousa DOM ROBERTO (1961), bem como as produções da RTP no âmbito dos documentários. DOM ROBERTO, produzido através da Cooperativa dos Espectadores e tendo como intermediário a revista *Imagem*, é hoje considerado como um momento-chave no cinema português por ter nascido no seio do cineclubismo e da referida revista, sua intermediária. O filme de Ernesto de Sousa adaptou a obra homónima de Leão Penedo, publicado na *Imagem* e de pendor neorrealista (não se trata de um caso singular: também Manuel de Guimarães, António de Macedo e Fernando Lopes adaptam obras do Neorrealismo português), embora já o faça, na opinião de Leonor Areal, com uma outra «inclinação estética»²⁷⁷ que não a do Neorrealismo. Se é certo que DOM ROBERTO «não podia salvar, ele só, o

²⁷³ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin - *El arte cinematográfico...* p.480.

²⁷⁴ AREAL, Leonor – *Cinema Português. Um país imaginado...* p. 352.

²⁷⁵ MELO, Jorge Silva – *Século passado*. Lisboa: Edições Cotovia, 2007, p. 23.

²⁷⁶ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin - *El arte cinematográfico...*, p.480.

²⁷⁷ AREAL, Leonor – *Cinema Português. Um país imaginado...* p. 352.

cinema português»²⁷⁸ não é menos verdade que teve a sua importância em dar «o primeiro passo».

Simultaneamente, Baptista Rosa, o diretor de *Imagem*, destaca-se no documentarismo com a realização dos filmes de arte O NATAL NA ARTE PORTUGUESA (1954), que contou com o seu colega da revista, Ernesto de Sousa (assistente de realização); AZULEJOS DE PORTUGAL (1958) e A PAIXÃO DE CRISTO NA PINTURA ANTIGA PORTUGUESA (1961). Estes documentários, realizados no decorrer dos anos 50²⁷⁹ e rodados em 35 mm, vão denunciando «uma nova maneira de fazer cinema, não ainda com o conteúdo mais conveniente, mas com um nervo e uma actualidade que o cinema de 35 mm não tem no país»²⁸⁰. Estes filmes, além de trazerem alguma novidade para o formato “nobre” do cinema, conforme se refere na citação, materializam o cruzamento das artes do cinema e da pintura, que sempre concerniu a revista *Imagem*. Será também num programa da RTP - o «Cinema 63»²⁸¹ - com Baptista Rosa, ele que não esquecera as causas pelas quais lutara nos anos 50, que em 1963 se noticia e passam excertos d’OS VERDES ANOS, dias antes da estreia – essa estreia que, para muitos, foi «o mundo inteiro que, de ora em diante, era possível e aqui ao pé»²⁸².

4.1. Novos paradigmas em novas revistas

É num contexto de algum marasmo na realização cinematográfica, como vimos, que vão surgir, em Portugal, novas revistas de cinema que anseiam modificar o cenário que caracterizava os inícios dos anos 50. Uma produção cinematográfica pobre, aliada à falta de uma cultura cinematográfica consolidada - materializada na ausência de uma Cinemateca aberta ao público (só em 1958 é que iniciava as suas atividades com programação, dez anos após a sua fundação), na escassez de revistas de especialidade que atendessem ao movimento dos cineclubes e que se dedicassem à crítica fílmica e do cinema português - encontra-se na origem de “novas revistas”, que surgem com novos paradigmas. Influenciadas pela imprensa italiana e francesa, estas novas revistas – *Imagem*, *Visor* e *Celulóide*, nos anos 50, *Celulóide* e *Filme* nos anos 60 – vão intentar

²⁷⁸ PINA, Luís de – *A Aventura do cinema português*...p.68.

²⁷⁹ Segundo a RTP Arquivos, com quem contactamos por endereço eletrónico, nenhum destes filmes foi feito produzido para a RTP, mas sim pela Internacional Filmes. RTP Arquivos. Comunicação pessoal, endereçada à Autora, via correio eletrónico (11 de maio de 2018).

²⁸⁰ PINA, Luís – *A aventura do cinema português*... p. 64.

²⁸¹ Segundo as informações prestadas pela RTP Arquivos, o programa a que Jorge Silva Melo se poderá estar a referir – tendo em conta a data e o apresentador - chamava-se «Cinema 63». RTP Arquivos. Comunicação pessoal, endereçada à Autora, via correio eletrónico (11 de maio de 2018).

²⁸² MELO, Jorge Silva – *Século passado*...p. 159.

colmatar essas ausências, e propugnar por um cinema novo e de qualidade. Esta nova vaga de publicações coincide, aliás, com o que sucedia a nível internacional, com as revistas *Cahiers du Cinéma*, *Cinema Nuovo*, *Bianco e Nero* ou *Film Culture* (Nova Iorque, 1954-1996) a debaterem-se, cada qual dentro das suas circunstâncias próprias, por propósitos afins.

No panorama da imprensa cinematográfica da década precedente, não existia em Portugal nenhuma revista de cinema que fosse, simultaneamente, uma revista cultural – pelo contrário, dominavam os magazines votados ao entretenimento. Essa característica, presente na generalidade das revistas dos 40 (e mesmo em algumas dos anos 50, como *Plateia*²⁸³ e *Estúdio* [Lisboa, 1953-1955]), foi rapidamente apreendida e criticada pelos cinéfilos e cineclubistas da época, que se organizam em torno de revistas como *Imagem*, *Visor* e *Celulóide* que se demarcam claramente deste panorama. Este sentimento de descrença face aos magazines ligeiros é, como referimos, também sentido no estrangeiro. Jonas Mekas, cineasta que procurava também um “outro cinema”, tecia críticas similares aos magazines dos cinéfilos, que «não são o bastante»²⁸⁴, e lamentava que nos Estados Unidos – país por excelência do *star-system* e que alimentava a imprensa cinematográfica mundial com as notícias das “estrelas” – não existisse uma «simples e competente publicação cinematográfica». *Film Culture*²⁸⁵, revista dirigida por Jonas e Adolfas Mekas, pretendia colmatar essa lacuna.

Nesse mesmo sentido, as novas revistas, como a *Visor*, dirigem-se àqueles que procuram uma revista ao nível da «“Bianco e Nero” e das “Cahiers du Cinéma”», ou seja, «uma revista cultural»²⁸⁶, que se julgava inexistente no país. Para um definitivo esclarecimento, a *Celulóide* especifica, alguns anos mais tarde, que «uma Revista de Cinema é um órgão especializado de imprensa, onde a dignidade substitui a especulação, onde com honestidade se eduque, se estimule, se estude, se moralize»²⁸⁷.

Nos anos 60, proliferam revistas culturais, ainda que apenas de vida efémera, como *Plano*, *Objectiva 60* e revistas, programações de sessões (e.g., *Cine-clube do Porto*

²⁸³ Devemos ressaltar que, apesar de ser, na generalidade, uma revista recreativa, na sua segunda série ganha maior qualidade, ao ser dirigida por Batista Rosa e ter colaboradores como Lauro António, a meados dos anos 60.

²⁸⁴ S.A. – Film culture. *Celulóide*. N.º 7 (junho de 1958), p.20.

²⁸⁵ Alguns dos artigos publicados na *Film Culture* foram transcritos pela UBUWEB em parceria com *Antology Film Archives*, e podem ser consultados em UBUWEB PAPERS - Selections from FILM CULTURE Magazine (1955-1996). *UbuWeb*. [Website]. [s.d.]. [Disponível em linha em: <http://www.ubu.com/papers/film_culture.html> (consultado a 25 de abril de 2018)].

²⁸⁶ S.A. – Uma revista cultural. *Visor*. N.º 3 (25 junho de 1953), p. 1.

²⁸⁷ S.A. – Revista de cinema. *Celulóide*. N.º3 (fevereiro de 1958), p. 1.

[1946?]-[1989?]) ou boletins de cineclubes (como a *Cadernos de cinema* [Lisboa, 1964])²⁸⁸. Excetua-se *Filme*, que logrou publicar-se durante cinco anos, e de que abordaremos noutro capítulo. Por outro lado, a revista cultural *O tempo e o modo*²⁸⁹, surgia pouco tempo depois, deixando uma marca indelével na produção de crítica cinematográfica.

Objectiva 60 merece destaque neste panorama, na medida em que se mostrava atenta às teorias e aos progressos da *Nouvelle Vague* e aguardava pelos filmes²⁹⁰ que, apesar de não terem sido ainda vistos, eram já alvo de discussão: percebe-se assim o papel da crítica e das revistas de cinema estrangeiras e de como estas chegavam às colónias. A revista de Lourenço Marques (atual Maputo) aborda ainda questões ráticas e sociológicas, sublinhando a atitude «progressiva e inteligente» do cinema em tratar destas questões (e.g., Jean Rouch), e por expor a estupidez dos que o perfilham [o racismo]»²⁹¹.

Estas publicações coexistem com as revistas de cinema mais populares, que não deixaram de existir, como *Écran* (Lisboa, 1969-1970), que consistia em fotonovelas e biografia dos protagonistas, *Pop-Cine* (Lisboa, 1966-1967), uma revista direcionada à juventude e dedicada ao cinema e à disco, e *Cine-Disco* (Lisboa, 1968), com o mesmo objetivo, ambas de cariz mais descontraído e escapista. Esta última presta especial atenção ao que se fazia no mundo da música, de Beatles a Leonard Cohen, e revela, através do seu grafismo e tipografia, uma estética colorida e psicadélica.

Assim, as novas revistas que nos referimos – *Imagem*, *Visor*, *Celulóide* e em seguida *Filme* e *Objectiva 60* – rejeitam, grosso modo, de forma veemente o culto da “estrela” – posição que, aliás, se coaduna com a intenção de criar uma imprensa cinematográfica ativa e séria. Emerge plenamente a crítica cinematográfica em detrimento de outros assuntos que, apesar de afetos ao cinema, pouco interesse tem em relação à arte cinematográfica. Em prejuízo do vedetismo, que como veremos já se encontrava em decadência, as revistas começam a fixar-se no âmbito da história do cinema e da crítica cinematográfica – *Imagem* irá mesmo criar um incentivo à atribuição do «Prémio da

²⁸⁸ Estas publicações, ainda que fazendo parte de um circuito mais circunscrito, devem ser incorporadas num estudo mais ampla sobre a crítica cinematográfica, e para compreender as “tendências” e preferências de cada cineclubes.

²⁸⁹ Idealizada sob o signo personalista da *Esprit* (Paris, 1932-), algo novo em Portugal, começa progressivamente a incluir o cinema nas suas páginas. Cf. COSTA, João Bénard da – *Crónicas: imagens proféticas e outras*. 2º volume. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p. 405.

²⁹⁰ PAIS, Jorge – A nova vaga. *Objectiva 60*. N. 1 (março de 1960), p. 4.

²⁹¹ S.A. – O cinema e o racismo. *Objectiva 60*. N.º 6 (novembro/dezembro de 1960), p. 9.

Crítica»²⁹², o que demonstra a valorização dessa reflexão. Assim, ao longo da década de 50 e 60 foram-se desenvolvendo formas de entender e discursar sobre o cinema, o que culminou nalguma produção de qualidade neste âmbito, como refere Paulo Rocha em entrevista aos *Cahiers du Cinéma*:

Cahiers Et où en est la critique spécialisée?

[Paulo] Rocha Elle n'a pas beaucoup d'influence, mais il y a quatre ou cinq types remarquables et qui pourraient écrire, je crois, dans n'importe laquelle des meilleures revues étrangères. Les plus belles choses que j'ai lues sur «America, America», par exemple, ou sur «The General» de Buster Keaton, l'ont été dans des revues portugaises. Je crois que les choses vont un peu moins mal de ce côté que dans les autres branches du cinéma. Malheureusement, cela se fait dans des petites revues qui ne sont guère diffusées.²⁹³

A maturação da crítica cinematográfica e o afastamento de temas “ligeiros”, que também é visível sob o ponto de vista da apresentação gráfica da revista, trata-se, na nossa perspetiva, de um *statement* e será algo que demarcará estas novas revistas de cinema, de forma inelutável, das demais publicações de cinema. Os trilhos desbravados pelas revistas dos anos 50 culminam com uma crítica de cinema, na década seguinte, de qualidade: abandona-se o registo jornalístico e adota-se uma «argumentação e retórica moderna e eminentemente cinematográfica»²⁹⁴, na imprensa diária, especializada e cultural. Os futuros cineastas dominavam já a crítica cinematográfica, que precedeu claramente a realização fílmica.

4.1.1. Sob o signo dos *Cahiers du Cinéma*

O ascendente de revistas como os *Cahiers du Cinéma* faz-se sentir na maioria das publicações que analisaremos com maior detalhe nos subcapítulos do ponto 4.1.2., de forma ora assumida (nos filmes que se valorizam, na simpatia pelo do cinema de “autor”), ora dissimulada (através do afastamento ideológico da revista, por exemplo). Em todo caso, nenhuma outra revista adquiriu a importância dos *Cahiers* nem foi tão influente:

although many of the ideas in Cahiers were not particularly new, and although other journals were working in similar concerns, it was Cahiers and not other journals which had most impact and influence, in France as elsewhere.²⁹⁵

²⁹² ROSA, Baptista – Fita de fundo. *Imagem*. Lisboa. S.1, N.º 1 (janeiro de 1954, [s.p.]).

²⁹³ FIESCHI, Jean-André; NARBONI, Jean – Paulo Rocha: Mudar de vida. *Cahiers du Cinéma*. N.º183 (Outubro 1966), p. 22.

²⁹⁴ CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – *O novo cinema português: políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*... p.446.

²⁹⁵ HILLIER, Jim – *Cahiers du cinéma*..., p. 12.

O grande impacto dos *Cahiers* na crítica e teorização fílmica no estrangeiro sentir-se-á sobretudo a partir de 1958²⁹⁶, embora, no nosso meio, nos pareça bastante mais precoce. A título exemplificativo, na rubrica «Crítica de filmes», logo no primeiro número da *Visor*, a propósito do filme THE QUIET MAN/O HOMEM TRANQUILO (John Ford, 1952), digere-se o texto assinado por Jacques Doniol-Valcroze nos *Cahiers*, como tivemos oportunidade de confirmar.²⁹⁷ Esse pequeno excerto da *Visor* demonstra não só o acesso à revista francesa pelos redatores em 1953 (sendo que o artigo dos *Cahiers* fora escrito 6 meses antes), como também um certo alinhamento e emulação com os *Cahiers*, ao resumir a crítica feita por Doniol-Valcroze. De facto, terá sido a partir da descoberta de A. Videira Santos e de Fernando Duarte, em Paris, dos *Cahiers du Cinéma*, que surgiu a ideia de em Portugal uma «revista crítica»²⁹⁸ – e não «o magazine popular» – que se concretizou na *Visor*. *Imagem* também evidencia intercâmbios com a revista francesa, como veremos no Capítulo 4.1.2.1.

Contudo, é igualmente verdade que algumas destas publicações acabaram por se afastar do seu pensamento crítico. A *Visor*, se numa fase inicial «contribuiu para a expansão de ‘Cahiers du Cinéma’ no nosso país (...) pela divulgação histórica e estética e pela crítica bem orientada de Bazin, Doniol-Valcroze e outros»²⁹⁹, começa a mostrar-se apreensiva face à revista, preconizando, em 1955, a «decadência do charm»³⁰⁰ dos *Cahiers*. Considerava-se que esta revista estava, cada vez mais, virada para «o vago, confuso e o obscuro». Para eles, a sua leitura podia levar a «considerações metafísicas, serem mal interpretadas e compreendidas» e apela-se a uma leitura meditativa da revista. O colaborador J.F.Aranda refere-se aos *Cahiers du Cinéma* de maneira semelhante, lamentando o descuido da leitura de revistas como *Sight&Sound* (Londres, 1932-) a favor dos «Cahiers du Cinéma Metaphysique»³⁰¹, e não obstante reconhecer que se estava a assistir em Portugal «ao nascimento de uma autêntica crítica cinematográfica (...)»³⁰² graças ao esforço «de um grupo de jovens» lamenta, contudo, que a «tendência (...) [seja] dentro dos moldes franceses», pois oferece «inconvenientes», designadamente o

²⁹⁶ HILLIER, Jim – *Cahiers du cinéma*... p.12.

²⁹⁷ DONIOL-VALCROZE, Jacques – Les films: Paix et tradition. *Cahiers du Cinéma*. N.º 17. (ovembre 1952), p. 43.

²⁹⁸ S.A. – Sete anos. *Celulóide*. N.º28 (abril de 1960), p.1.

²⁹⁹ S.A. – A decadência do charm. *Visor*. N.º22 (15 de abril de 1955), p.18.

³⁰⁰ S.A. – A decadência do charm. *Visor*. N.º22 (15 de abril de 1955), p.18.

³⁰¹ J.F. Aranda – O «charm», actividade anti americana?. *Visor*. N.º 20 (15 de fevereiro de 1955), p.16.

³⁰² J.F. Aranda – O crítico. *Visor*. N.º22 (15 de abril de 1955), p. 19.

«carácter atrozmente polémico da crítica francesa» que não se julgava necessário em Portugal...

Devemos, no seguimento destas afirmações, sublinhar que certas tendências dos *Cahiers*, incluindo a política de autores, foram contestadas no próprio seio da revista, até pelo seu mentor, André Bazin³⁰³. Ainda que o “dogma” dos *Cahiers* tenha vingado na generalidade dos intelectuais portugueses³⁰⁴, esta revista foi sendo contendida pelos ingleses *Sight&Sound* e pela *Positif*, revista francesa que «prestou um enorme serviço ao sustentar só e asperamente (...) um bastião que impedia o reinado absoluto dos “Cahiers du Cinema”»³⁰⁵. Esta querela foi levada ao cinema, anos mais tarde, por Luc Moullet, também ele um dos mais profícuos críticos dos cadernos amarelos e realizadores da *Nouvelle Vague*. Em *LES SIÈGES DE L’ALCAZAR* (Luc Moullet, 1989) parodia, em retrospectiva, o que fora a relação dos críticos dos *Cahiers* com o cinema e com a *Positif* (Paris, 1952-), dando substância ao mito de inimizade entre esta e os *Cahiers du Cinéma* (que, segundo Christel Henry, não teria sido imediata – começou em 1954 a propósito de Buñuel e ganhou um tom agressivo a partir de 1956³⁰⁶), e ao lugar-comum de que os filmes que uma gostava, a outra detestava³⁰⁷. Em todo o caso, quer os *Cahiers*, quer a *Positif* demonstravam alguns preconceitos negativos e desmedidos – a primeira face ao cinema inglês, por exemplo (como fica patente num *mea culpa* de Bénard da Costa³⁰⁸), e a segunda na rejeição à nova vaga no cinema francês³⁰⁹.

4.1.2. Casos de estudo

4.1.2.1. Imagem

Embora *Imagem*, iniciada em outubro de 1950, sob a direção de Baptista Rosa, se designe na sua primeira série por «revista popular de cinema» e ceda lugar às fotografias

³⁰³ HENRY, Christel - «A cidade das flores»..., p. 104.

³⁰⁴ COSTA, João Bénard – *Fire over british cinema: esboço de uma cronologia comentada*. In *CINEMA INGLÊS: 1933-1983*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1984. pp.11-33.

³⁰⁵ MORAES, Carlos de Campos – Entrevista com Jean Delmas. *Plano: cadernos antológicos de cinema*. N.º 2-3 (Dezembro 1965), p. 70.

³⁰⁶ HENRY, Christel - «A cidade das flores»: *Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência...*, p.103.

³⁰⁷ Efetivamente, *Positif* e *Cahiers* discordavam em relação a muitos realizadores: a título exemplificativo, a primeira escarnecia de Rossellini, enquanto era defendida pelos *Cahiers*. Cf. HENRY, Christel - HENRY, Christel - «A cidade das flores»: *Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência...* p. 104.

³⁰⁸ COSTA, João Bénard – *Fire over british cinema: esboço de uma cronologia comentada*. In *CINEMA INGLÊS: 1933-1983*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1984. pp.11-33.

³⁰⁹ *Ibidem*.

das *vedettes*, demonstra, sob o ponto de vista textual, algum cuidado e preocupação na procura de um “outro cinema”. Efetivamente, logo no primeiro número a revista sublinha a importância do cinema como veículo para transmitir o pensamento, a cultura, o espetáculo e arte. Encontra, por isso, a sua razão de existir no facto de, na perspectiva dos redatores, não existir em Portugal um agente intermediário entre o público a cinematografia.³¹⁰

Assim, revista demarca-se dos seus pares da imprensa cinematográfica, assumindo a sua «índole diferente»³¹¹ relativamente a *Plateia* (que, curiosamente, anos mais tarde seria dirigida por Baptista Rosa), uma vez que as intenções desta eram «nitidamente opostas às nossas». *Imagem* afastou-se do «campo meramente recreativo para se firmar no campo da divulgação cinematográfica». Para sobreviver, a revista teve de criar outras atividades e iniciativas (desde a formação de um clube a visitas aos estúdios da Tobis) de forma a colmatar no que deliberadamente se privou «dum público que constitui o maior número». As críticas às suas congéneres não ficam por *Plateia: Imagem* escreverá, num outro texto, a propósito de *Cine-Magazine* que «a sua edição deve-se às principais distribuidoras do filme americano em Portugal, e é por essa razão, o seu principal órgão de propaganda (...) [uma revista] vivendo da ilustração ao gosto de certo público»³¹².

Ainda assim, numa primeira fase, *Imagem* não dispensa publicidade a empresas como a RKO Pictures (distribuidora de STROMBOLI [Roberto Rossellini, 1950]), e à Paramount, que acabam por diminuir a sua presença com o avançar da publicação. Estes apoios são, muitas das vezes, fundamentais para o aspeto gráfico da revista e sustentam a sua edição. Além de não rejeitar publicidade, a inclusão de notícias e artigos à vida das “estrelas” por vezes ocupam algum espaço na publicação. Contudo, o interesse por movimentos cinematográficos europeus é evidente, mesmo no tipo de publicidade fílmica realizada: o primeiro número de *Imagem* exhibe o rosto de Ingrid Bergman e, na página imediatamente a seguir, um cartaz de STROMBOLI [Fig.63] filme-chave no Neorrealismo italiano. Recorde-se, aliás, as afinidades de Ernesto de Sousa ao movimento neorrealista, e de como impusera na crítica o materialismo dialético de Lukács e de Aristarco³¹³, cujas posições já conhecemos. Anos mais tarde, *Imagem* voltaria a demonstrar interesse pela “vanguarda” cinematográfica ao organizar uma sessão de

³¹⁰ S.A. – Edital. *Imagem*. N.º 1 (28 de outubro de 1950), [1].

³¹¹ S.A. – A César o que é de César. *Imagem*. N.º 11 (setembro de 1951), [s.p.].

³¹² S.A. – Imprensa portuguesa. *Imagem*. N.º 21 (1 de maio 1952), [s.p.].

³¹³ MELO, Jorge Silva – *Século passado...*, p. 449.

antestreia do LES QUATRE CENTS COUPS/OS 400 GOLPES (François Truffaut, 1959)³¹⁴, um dos filmes-chave da *Nouvelle Vague*.

A preocupação pela criação de uma cinemateca é também muito denunciada nas páginas de *Imagem*, sobretudo sob a pena de Roberto Nobre³¹⁵. Mercê das dificuldades que as revistas de cinema enfrentam, *Imagem* apresenta uma publicação irregular, o que não a impede de ser «a melhor revista cinematográfica de hoje»³¹⁶ no entender de realizadores como Manuel de Guimarães. Certo é que *Imagem* não passou despercebida no contexto da imprensa cinematográfica da época, causando, pelas suas temáticas e abordagem crítica, algum debate e polémica com Domingos Mascarenhas (diretor da revista *Estúdio*)³¹⁷.

A revista acaba por cessar em 1952, para apenas regressar em 1954. A segunda série revelar-se-ia bastante distinta da primeira, na medida em que abandona a valência de revista popular³¹⁸ de cinema e propõe ser um periódico de «divulgação cinematográfica», dedicado às «mais sérias obras de cinema apresentadas ultimamente entre nós, no carinho posto na criação e no desenvolvimento de novos cine-clubes»³¹⁹. Abandona parte do esmero gráfico e o tipo de imagens é, também ele, menos ao gosto do público geral [Cap. 4.4]. Cede-se, cada vez mais, lugar à mancha de texto, que preenche a maioria das páginas. Traduzem-se artigos de carácter teórico de cinema, como os de André Bazin ou José-Augusto França e Ernesto de Sousa, que escrevem inéditos para a revista, seja no terreno da teoria cinematográfica, seja no âmbito da crítica de filmes. A eles juntaram-se, no início de 1960, Adelino Cardoso, Alberto Bravo, Edgar Gonçalves Preto, Eurico da Costa, José Borrêgo, Manuel Villaverde Cabral e os (futuros) realizadores António-Pedro Vasconcelos e Seixas Santos, que estabelecem um «Quadro

³¹⁴ E em colaboração com o Doperfilme e o Cinema Avis, Cf. *Imagem*, N.º 36 (janeiro/fevereiro de 1962), p. 861.

³¹⁵ NOBRE, Roberto – O Caso das Cinematecas. *Imagem*. S. 1, N.º 8 (1 de junho de 1951) ; NOBRE, Roberto – *Aguardando a Cinemateca*. *Imagem*. S.1, N.º 9 (1 de julho de 1951).

³¹⁶ S.A. - O que se pensa da Imagem. *Imagem*. N.º 12 (outubro de 1951), [s.p.].

³¹⁷ ROSA, Baptista - Dois anos de existência entre amigos... e inimigos. *Imagem*. N.º31 (Novembro de 1952), [s.p.].

³¹⁸ A designação de “popular”, que nos parece estranha para uma revista com os objetivos que tinha, adquire sentido quando confrontadas com as afirmações de Villaverde Cabral, colaborador e associado à revista e cineclube *Imagem*, em entrevista a Christel Henry: para ele, a revista, e em especial o cineclube, «tinha uma função (...) que era a formação de quadros de origens mais modestas. Isto é a grande coisa do cinema (...) [não] exigem iniciações culturais mais complicadas». Recorde-se ainda as alegadas afinidades políticas – ao PCP – que o cineclube eventualmente teria, segundo Cabral. HENRY, Christel - «A cidade das flores»: *Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência...*, p. 480; 366.

³¹⁹ ROSA, Baptista – Fita de fundo. *Imagem*. Lisboa. S.1, N.º 1 (janeiro de 1954), [s.p.].

da crítica» onde avaliam os melhores filmes, à maneira do *Conseil des dix* habitual nos *Cahiers*. É perceptível, num desses quadros³²⁰, que as obras melhores cotadas são as de Bergman (SOMMARNATTENS LEENDE/SORRISOS DE UMA NOITE DE VERÃO, 1955), Howard Hawks (RIO BRAVO, 1959) e Orson Welles (THE LADY FROM SHANGHAI/ A DAMA DE XANGAI, 1948), todos eles realizadores com características de cinema de autor e apreciados pelos *Cahiers*³²¹.

No N.º11 da segunda série, publicado a janeiro de 1955, a redação vai reconhecer um certo «tom demasiado intelectual» que a revista adquiriu, mercê da grande qualidade dos colaboradores, mantendo um nível «pouco frequente entre nós, em publicações do género» (mas na senda das mais importantes revistas estrangeiras da época, à cabeça os *Cahiers*). A revista, que desde do início desta nova série se tinha revelado parcamente ilustrada, dá notas de pretender lutar contra isso, dando um pendor mais didático, e para isso assume uma mudança gráfica que surgirá no N.º 13. A revista volta a ser ilustrada – sem que contudo se aproxime dos moldes que caracterizavam a primeira série – ao fazer uma longa incursão sobre a encenação no teatro a propósito do artigo de Bazin «Teatro e Cinema»³²². André Bazin já tinha marcado, aliás, a sua presença na primeira série como colaborador estrangeiro, que teria escrito «exclusivos» para a *Imagem*, como nos garantem os redatores da referida revista.³²³

Como consequência destas características adotadas pela revista, a *Imagem* terá sido criticada por uma certa imprensa (não se especifica qual) por ser, alegadamente, imitação da cultura francesa e émula dos *Cahiers*, pois «para eles cultura cinematográfica moderna e activa é sinónimo desta publicação»³²⁴. Os redatores, que admitem alguma admiração por alguns colaboradores da revista, dizem não se identificar em termos de estilo nos *Cahiers*. O interesse pela revista francesa não se pode julgar nulo uma vez que o próprio José-Augusto França, colaborador de *Imagem*, chegara a ser publicado no N.º18

³²⁰ CARDOSO, Adelino; BRAVO, Alberto; SANTOS, A. Seixas; et al. - Quadro da crítica. *Imagem*. N.º 35 (novembro de 1960), p. 824.

³²¹ A título exemplificativo, RIO BRAVO foi considerado o melhor filme ano, nos *Cahiers*, por críticos e realizadores como Henri Agel, Claude Chabrol, Jacques Demy, Jean Douchet, Luc Moullet, Alain Resnais, Eric Rohmer, para citar apenas os mais conhecidos. Cf. Les dix meilleurs films de l'année. *Cahiers du cinéma*. N.º104 (fevereiro de 1960), pp.1-2. Aquando da estreia, Jean-Luc Godard classifica-o como «chefs-d'oeuvre». Cf. Le conseil des dix. *Cahiers du cinéma*. N.º97 (julho de 1959), p. 42. SORRISOS DE UMA NOITE DE VERÃO, a par da maioria da filmografia do Bergman, foi bem recebido pela crítica francesa e o interesse desta por Orson Welles é já bem conhecido, dando origem ao livro de André Bazin.

³²² BAZIN, André – Teatro e cinema. *Imagem*. S.2, N.º12 (fevereiro de 1955), p. 441.

³²³ BASIN, André – *André Gide no cinema*. *Imagem*. Lisboa: N.º 19 (17 de abril de 1952), [s/p].

³²⁴ S.A. - A Revista Imagem. *Imagem*. S. 2, N.º21(março 1958), pp. 308-309.

dos *Cahiers*. Escreve sobre o “bom cinema” que se realizava em Portugal, nomeadamente os filmes ANIKI-BÓBÓ e SALTIMBANCOS (Manuel de Guimarães, 1951). Essa *lettre de Lisbonne* servia para informar os colegas franceses do cinema que se vinha a realizar em Portugal, pois, segundo o autor «Mes amis français me parlent toujours de *Maria do Mar* de Leitao de Barros», filme que fora capa do N.º17 de *La revue du cinema* (Paris, 1928-1949) de dezembro de 1930, «et c’est tout ce qu’ils savent sur le cinéma portugais»³²⁵. O seu livro *Charles Chaplin, le self made mythe* foi conhecido pelos *Cahiers*, que o consideraram «excellent»³²⁶.

A *Imagem* terá recebido outras críticas lisonjeadoras do estrangeiro, já não dos *Cahiers* mas da (antagonista) *Positif*, que lhes admira o «estilo de eficácia»³²⁷ em abril de 1957. Beneficiando da qualidade dos redatores (e.g., Ernesto de Sousa, Augusto França), que teciam críticas esclarecidas, e debruçando-se sobre temas assumidamente culturais – o entrecruzamento dos assuntos de cinema com as belas artes³²⁸, por exemplo – levou a que *Imagem* tivesse sido designada como «uma excelente revista»³²⁹ por Georges Sadoul.

De facto, esta segunda série é marcada por «críticas com argumentos sólidos e desenvolvidos e plenamente assumidos pelos seus autores, dignas das melhores revistas europeias»³³⁰ e parte do seu interesse reside nestas características. *Imagem* passa de uma revista com uma crítica sem grande profundidade para uma outra, mais séria, e que vai dar lugar «ao nascimento do “Cinema novo” português», o que faz dela «a revista [cinematográfica] mais importante dos anos 50».³³¹

4.1.2.2. *Visor*

Terá sido nos anos de formação do cineclube de Rio Maior, por volta de 1952, que Fernando Duarte achara necessária em Portugal uma revista crítica, depois de contactar

³²⁵ FRANÇA, José-Augusto – *Lettre de Lisbonne. Cahiers du Cinéma*. N.º18 (dezembro de 1952), p. 40

³²⁶ ROSSI, André – *Les livres. Cahiers du Cinéma*. N.º41 (dezembro de 1954), p. 62.

³²⁷ S.A. – A revista *Imagem. Imagem*. Série, 2, N.º21 (março 1958), pp. 308-309.

³²⁸ A página web Ernesto de Sousa transcreveu alguns desses textos, como o «Cinema e pintura» publicado originalmente na *Imagem*, N.º8 (Setembro de 1954). Cf. ERNESTO de Sousa – *Bibliografia: Cinema e pintura. Ernesto de Sousa* [página em linha]. Disponível em <<http://www.ernestodesousa.com/bibliografia/cinema-e-pintura>> (consultado a 20 de abril de 2018).

³²⁹ SADOUL, Georges – O gosto pela descoberta. *Lettres Françaises* (Fevereiro de 1963). Tradução portuguesa publicada *Jornal de Letras e Artes*, Maio de 1963. Disponibilizado em BALIZA, Ana (coord. Editorial) – *Ernesto de Sousa*. [Website em linha]. <http://www.ernestodesousa.com/bibliografia/o-gosto-pela-descoberta> (Consultado a 20 de abril de 2018).

³³⁰ HENRY, Christel – «A cidade das flores»: *Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano...* p. 306.

³³¹ HENRY, Christel – «A cidade das flores»: *Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano...* p. 237.

com as melhores publicações de cinema que se faziam no estrangeiro³³². A revista viria a concretizar-se um ano depois, em abril de 1953, e terminaria em 1956. A par de revistas como *Imagem*, também *Visor* denota a influência que os *Cahiers* exerceram na teorização e “recriação” do género da imprensa cinematográfica, mesmo que mais tarde (no caso de *Visor*) se afastem do rumo que os *Cahiers* seguiram. No primeiro edital da revista, faz-se assim alusão às revistas «na senda das “Bianco e Nero” e das “Cahiers du Cinema”, publicações eruditas das melhores do mundo»³³³.

Esta vertente de aproximação cultural marca toda a publicação, que preenche as suas páginas com estudos dedicados ao cinema primitivo, mudo, alemão, italiano americano e, claro, o português (e.g., *Visor* estreia-se com uma entrevista a António Lopes Ribeiro). No primeiro número, chega mesmo a realizar um artigo sobre «Artur Semedo, actor neo-realista»³³⁴ o que demonstra a sensibilidade para “novos” movimentos cinematográficos em Portugal. As afinidades das várias artes, sejam a pintura ou o teatro, relativamente ao cinema, também não são descuradas, o que demonstra a valorização da cinematografia enquanto forma artística (e não de vão entretenimento). *Visor* destaca-se ainda pela crítica de filmes, muitas das vezes anónimas, mas também com a assinatura de Vitoriano Rosa, Fernando Gonçalves Lavrador e o próprio Fernando Duarte, que a par da produção de artigos para a revista escreve livros como *Cinema Proibido* (1954), *História do cinema* (1958), *Primitivos do cinema português* (1960) e *Charles Chaplin* (1978). Ainda que *Visor* não tenha atingido a excelência de *Imagem*, revela um pendor educativo na conceção da revista, bem como elevadas intenções culturais.

Um outro aspeto que a diferencia de outras revistas, designadamente da primeira série de *Imagem*, é o facto de não ceder espaço à publicidade nem às fotografias de “estrelas” e *pin-ups*. De facto, a maior parte da imagem utilizada corresponde a fotogramas, como demonstraremos noutro capítulo (4.4.2.).

4.1.2.3. Celulóide

Celulóide surge no seguimento de *Visor*, depois de um ano de interregno. Fernando Duarte passa a ser o diretor, o proprietário e editor de *Celulóide*, o que não acontecera em *Visor*³³⁵, publicação em que era apenas o diretor. Tal como *Visor*, afasta-se do magazine popular e os redatores, todos eles elementos do cineclubismo, dedicam-

³³² S.A. – Sete anos. *Celulóide*. N.º28 (abril de 1960), p. 1.

³³³ S.A. – Uma revista cultural. *Visor*. N.º 3 (25 junho de 1953), p. 1.

³³⁴ S.A. - Artur Semedo, actor neo-realista. *Visor*. N.º1 (25 de abril de 1953), pp. 14-15.

³³⁵ HENRY, Christel - «A cidade das flores»: Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano... p. 290.

se à crítica de filmes e escrita da história do cinema. *Celulóide* é uma revista com uma longevidade notável - termina em 1986 - e que, durante muito tempo, teve grande importância, não obstante ser publicada num meio pequeno como Rio Maior.

A revista, à semelhança da sua antecessora, seguiu de perto o movimento dos cineclubes e publicou com frequência críticas a filmes. Este mensário incluía, muitas das vezes, resenhas a livros e a revistas de cinema, como a *Film culture*, *Positif*, *Cinema Nuovo*, *Cahiers du Cinéma* ³³⁶ É, pois, um meio (ainda que limitado, pois só representa uma visão – a da *Celulóide*) de compreender a receção destas publicações no contexto português.

Sublinhamos, ainda, as suas incursões pelo cinema espanhol (J.F. Aranda, a quem Buñuel entregou os seus poemas para publicação³³⁷, era um dos seus principais correspondentes) e brasileiro, aos quais dedicou números especiais. Para além destes, também publica números temáticos relacionados, por exemplo, com o cinema de terror e cinema de animação³³⁸. Demonstra, tal como *Visor*, uma visão sobretudo historicista do cinema, que se vai acentuando ao longo do período de vida da publicação (daí as rubricas «História ilustrada do Cinema Americano», «Enciclopédia em imagens do cinema português», entre outras, dos anos 80). Impulsionou também a criação de um festival de cinema, após o 25 de Abril: o Festival Internacional de Cinema em Santarém.³³⁹

Apesar das valorosas tentativas, que se mantiveram ao longo de quase trinta anos, *Celulóide* nunca chega a ter, contudo, a crítica esclarecida por que propugnava, e nos últimos anos de vida já perdera grande parte da sua importância. No *Jornal de Letras, Artes e Ideias* de 1984, a propósito do dossiê «Portugal em revista», escrever-se-ia, no âmbito do cinema, que *Celulóide* era uma revista «familiar»³⁴⁰ (não o seria nos primeiros anos de vida, pois era uma revista reconhecida e respeitada pelos pares), «espelho do que é hoje o deserto da edição de revistas em Portugal». De forma a mostrar o desfasamento da revista face ao cinema contemporâneo, o autor exemplifica com os comentários dos críticos de *Celulóide* a propósito do filme QUERELLE / QUERELLE - UM PACTO

³³⁶ DUARTE, Fernando – Revistas de cinema. *Celulóide*. N.º3, p. 13 ; GRANJA, Vasco – Revista de revistas estrangeiras. *Celulóide*. N.º9 (setembro de 1959), p. 15.

³³⁷ Referimo-nos ao livro *Os poemas de Luis Buñuel*, de J.F.Aranda, traduzido por Mário Cesariny, e cuja última reedição, pela editora Assírio&Alvim, deu-se no ano 1995.

³³⁸ Não esquecer que Paulo Granja – conhecido pela sua atividade na divulgação cinema de animação na televisão portuguesa - escreveu, durante algum tempo, para esta revista.

³³⁹ PINA, Luís de – A carta que não cheguei a escrever. *Celulóide*. N.º 370 (março de 1986), pp. 370-372.

³⁴⁰ P.B. [Pedro Borges] – Dossiê Portugal em revista(s): “Ver (cinema)”. *Jornal de letras, artes e ideias*. A. IV, N.º91 (3 a 9 de abril de 1984), p. 27.

COM O DIABO (R.W. Fassbinder, 1982): não só consideram a película escandalosa, como «uma obra suja e imoral»³⁴¹. Não deixa de ser curioso notar como esta revista que, nos seus primeiros anos, revelava um discurso tão provocativo, enveredou e desembocou numa crítica amarrada a preceitos e juízos de cariz moral e religioso.

Em todo o caso, e não obstante estes reparos, a revista *Celulóide* teria ainda uma difusão considerável e fazia questão de marcar presença nas Cinematecas mais importantes. Luís Pina refere tê-la visto na vitrine da Cinemateca da Suécia, em Estocolmo, em 1983; na Biblioteca do Congresso em Washington e na Cinemateca do Museu de Arte Moderna.³⁴²

A morte de Fernando Duarte, em 1985, abala a regularidade da revista, que acaba por se extinguir poucos meses depois. Sem a força motriz de Fernando Duarte – que nos demonstra como as ocupações do cinema são um *trabalho de paixão* - *Celulóide* revelou-se incapaz de singrar.

4.1.2.4. *Filme*

Publicada no final dos anos 50, *Filme* é uma das mais importantes revistas de cinema da década de 60. Este mensário, subsidiado pelo Fundo de Cinema³⁴³ e dirigido por Luís de Pina, que viria a ser diretor da Cinemateca Portuguesa entre 1982-1991³⁴⁴, contou com colaboradores com Manuel Gama, Bénard da Costa³⁴⁵, Nuno de Bragança, Domingos Mascarenhas. Ao contrário dos exemplos anteriores, *Filme* esmera-se pela cultura cinematográfica – pretende, aliás, dedicar-se à «formação do público»³⁴⁶ - mas tenta não esquecer a feição popular do cinema enquanto arte e indústria. A análise do cinema é feita numa perspetiva histórica, artística e literária – mas com alguma neutralidade sob o ponto de vista político.

³⁴¹ P.B. [Pedro Borges] – Dossiê Portugal em revista(s): “Ver (cinema)”... p. 27.

³⁴² PINA, Luís de – A carta que não cheguei a escrever. *Celulóide*. N. 370 (Mar. 1986), pp. 370-373.

³⁴³ PINA, Luís de – *A aventura do cinema português*... p.65.

³⁴⁴ CINEMATECA PORTUGUESA – História. *Cinemateca Portuguesa*. [Página em linha]. [s.d.]. Disponível em <<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Historia.aspx>> (consultado a 18 de abril 2018).

³⁴⁵ HENRY, Christel - «A cidade das flores»: *Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano*... p. 299.

³⁴⁶ S.A. - A formação do Público. *Filme*. N.º 2 (2 de maio 1959), p. 7.

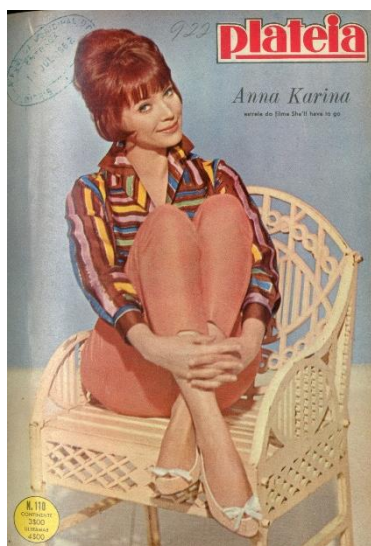


Figura 58 – Capa de *Plateia* (N.º110, 1962) com Anna Karina.



Figura 59 – «Anna Karina: espumoso champanhe» em *Plateia* (N.º110, 1962)



Figura 60 – Capa de *Filme* (N.º32, 1961) com Anna Karina.

É uma das revistas, juntamente com *Imagem*³⁴⁷, que mais atenção confere ao cinema francês e em particular à *Nouvelle Vague*, sem esquecer as produções americanas valorizadas pelos *Cahiers*. Segundo a nossa consulta é, a par de *Plateia*, a única revista portuguesa a publicar na capa fotografias publicitárias de Anna Karina [Fig.58;60], a “musa” da Nova Vaga francesa, a partir de um filme esquecido – e menor – feito em Inglaterra (SHE’LL HAVE TO GO/ QUANTO MAIS FRIA, MELHOR [Robert Asher, 1962]). *Plateia* faz menção a um outro que se filmava em Espanha: SCHEHERAZADE (Pierre Gaspard-Huit, 1963), onde a atriz terá protagonizado com António Vilar. Os filmes pelos quais hoje Karina é celebrada não captam a atenção de *Plateia*, que a destaca no interior da publicação com um «fato de banho às bolinhas, que lembram um espumoso champanhe»³⁴⁸ – e que não nos deixa de remeter, aliás, para a figura de uma *pin-up* [Fig. 59]. Já a *Filme* enquadra-a na Nova Vaga francesa, publicando no mesmo número mais duas fotografias de Anna: uma ao pé de Jean-Paul Belmondo e Jean-Claude Brialy em UNE FEMME EST UNE FEMME/UMA MULHER É UMA MULHER (Jean-Luc Godard, 1961) e outra de cariz publicitário, em nada distinta das que se faziam para Hollywood, o que demonstra que também as atrizes da *Nouvelle Vague* não estavam imunes ao estrelato. É, contudo, necessário sublinhar que nenhum filme de Godard estreara, à altura, em Portugal, pelo que se compreende a ênfase no filme em inglês no

³⁴⁷ Cf. FRANÇA, José Augusto – Alguém cinema francês 1960. *Imagem*. N. 36 (janeiro/fevereiro 1962), p. 859.

³⁴⁸ S.A. – Anna Karina: espumoso champanhe. *Plateia*. S. 2, A. XII, N.º 110 (1962), p.12.

caso de *Plateia*. Em contraparte, *Filme* não se deixa ficar por essa comédia e discursa sobre o filme francês, que ainda não vira mas pelo qual ansiava.

A vertente popular denota-se, desde logo, na profusão de imagens a que a revista recorre – possível, segundo cremos, pela publicidade e pelos subsídios – ainda que não se confine à “estrela” e à sua erotização: pelo contrário, as fotografias de cena estão em clara vantagem face às publicitárias. A revista possui um carácter informativo visível ao nível da crítica cinematográfica - com intervenientes como Luís de Pina, Manuel Gama, Fernando Lopes – e na publicação de antologias que recuperam quer textos de autores portugueses, quer traduções de críticos e realizadores estrangeiros.³⁴⁹ Este acervo permite perceber a receção dos filmes em Portugal e o posicionamento dos seus colaboradores.

4.1.3. A luta por um outro cinema: «o cinema nacional precisa de nós!»

As revistas *Imagem*, *Visor*, *Celulóide* e *Filme* demonstram, como vimos, abertura aos movimentos cinematográficos europeus, como o Neorrealismo, a *Nouvelle Vague* e as “novas vagas”, sem, contudo, esquecer os filmes que à época já se consideravam “clássicos” na história do cinema. Simultaneamente, revelam-se permeáveis às concepções dos *Cahiers* face à teoria de autores. Estes assuntos ficam, de modo geral, à margem da restante imprensa cinematográfica³⁵⁰.

³⁴⁹ Transcrevemos o índice de matérias de alguns números da revista *Filme* no Apêndice B – 4, e no blog divulgativo *Cinema em revista(s)*. DUARTE, Joana – Índices de revistas. *Cinema em revista(s)*. [em linha]. 2018. Disponível em < <https://cinemaemrevistas.wordpress.com/category/indices-de-revistas/> >.

³⁵⁰ Deve-se, todavia, fazer a devida exceção à segunda série de *Plateia*: sem deixar de ser uma revista sem grande preocupação e profundidade face ao cinema, demonstra, a partir da direção de Baptista Rosa em 1962 (N.º 116), um pequeno interesse pelas “novas vagas”. Exemplo disso é a rubrica “Jovens cineastas”, iniciada por Lauro António em 1963, e que vem com algum desfasamento relativamente às “novas revistas” que analisamos: de facto, *Plateia* não acompanhou – nem denunciou grande interesse - na nova vaga de jovens cineastas que eclodiu em 1959 na França, e depois um pouco por todo o mundo, pelo que, em muitos dos casos, os artigos de Lauro António não forneçam nomes “promissores”, mas sim os de realizadores já mais ou menos estabelecidos. A título exemplificativo, o artigo dedicado a François Truffaut surge em 1964, 5 anos depois da estreia francês de OS QUATROCENTOS GOLPES e três anos após a estreia em Portugal. Cf. ANTÓNIO, Lauro – Jovens cineastas (2): François Truffaut. *Plateia*. S. II, A. XIII, N.º 172, (1 janeiro 1964), p. 56 e 57.

Os textos de Lauro António tendem a ser mais elucidativos e contextualizados do que opinativos, e constituem um importante conjunto sobre informativo sobre esses “jovens cineastas” do cinema global e a sua receção no meio português. Apesar de se ter dedicado à Nova Vaga francesa e ao cinema português (o que já acontecera noutras revistas, anos antes), consideramos especialmente valorativas páginas dedicadas aos filmes da “série B” americana – como Roger Corman (N.º 185) ou Jerry Lewis (N.º 191). Em todo o caso, enquanto a “crítica” de *Plateia* desvaloriza, sem grande ênfase ou justificação, PIERROT LE FOU/PEDRO, O LOUCO (Jean-Luc Godard, 1965), a revista (não especializada em cinema) *O Tempo e Modo* dedicava-lhe as maiores ovações, o que demonstra as reservas de *Plateia* relativamente à Nova Vaga.

Apesar dos muitos pontos comuns entre *Imagem*, *Visor*, *Celulóide* e *Filme* – desde a recusa ao “vedetismo”, ao interesse pelo cinema atual e ênfase na boa crítica cinematográfica –, o tema mais premente – e talvez o seu maior ponto de união – é a defesa e a luta por um novo cinema português: um cinema português «melhor»³⁵¹. Esta batalha está patente nas revistas de cinema que selecionámos, e indubitavelmente as destaca das demais sob o ponto de vista do discurso textual e visual. As outras revistas, por sua vez, parecem dar continuidade ao que de mais recreativo e ocioso existia nas publicações dos anos 30 e 40 – ainda o “estrelismo”, as curiosidades dos protagonistas, etc. - mas sem aproveitar a qualidade que existia no âmbito das matérias cinematográficas. *Imagem*, *Visor*, *Celulóide* e *Filme* demonstram, nesse sentido, um pendor mais erudito relativamente àquelas, e menos empenhado num ecletismo que agradaria mais facilmente a vários públicos.

Efetivamente, são nestas revistas que se vai denunciando a necessidade de um cinema português de qualidade. Como refere *Celulóide*, logo no primeiro edital,

há em Portugal um público esclarecido que deseja a presença de um ou mais órgãos de imprensa séria e digna, sem concessões com o comercial, com o vedetismo ou com as fraquezas de um público fútil. Há em Portugal uma nova geração que deseja criar um cinema novo³⁵²

Como se já referiu, esta geração desprezava grande parte do cinema dos anos 40 e do que se vinham a fazer nos 50. Como refere Bénard da Costa

para a geração a que pertença (que atinge os 20 anos na década seguinte [anos 50] e só nela se começou a dedicar apaixonadamente a esta arte), o cinema português dos anos 40 era, em bloco, para quantos se situavam em oposição ao regime então vigente, um cinema a abater, o protótipo duma imagem idílica e pseudo-populista, geralmente abominada e de que salvávamos apenas a excepção ilustre do *Aniki-Bóbó* de Manoel de Oliveira (...) essa geração, genericamente com maior apetrechamento cultural, investia com violência contra o cinema anterior (...) ³⁵³

Esse «menosprezo pelo cinema português das décadas anteriores»³⁵⁴, que nos parece nascer aqui (embora, como víamos, também os cineastas dos anos 30 tenham desprezado tudo o que tivesse que ver com os anos 20) tornou-se quase um lugar comum nos anos 60 e 70, mas que a criação de uma Cinemateca Nacional tentou colmatar através das retrospectivas dedicadas ao cinema português: *Retrospectiva do cinema português: 30*

³⁵¹ S.A. – Um ano que começa. *Filme*. N.º34 (janeiro de 1962), p. 7.

³⁵² CELULÓIDE – Cinema Novo. *Celulóide*. N.º 1 (dezembro de 1957), p.1.

³⁵³ COSTA, João Bénard da Costa – *Imagens do cinema português dos anos 40*. In FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, p.109.

³⁵⁴ COSTA, João Bénard da Costa – *Imagens do cinema português dos anos 40...* p. 109.

anos de cultura portuguesa (1956), *II Retrospectiva do cinema português: 1918-1923* (1959), *Retrospectiva do cinema português: 1911-1930* (1959), *I Retrospectiva do cinema sonoro português: 1931-1941* (1960). Como se assegura pelas datas seleccionadas, segundo a nossa recolha, o início dos anos 40 é o limite das retrospectivas levadas a cabo pela Cinemateca.

De qualquer modo, e apesar de muitas destas iniciativas datarem dos anos 50, aquando do surgimento destas revistas apenas conheciam-se, mormente, os filmes imediatamente anteriores, e por isso não se pretendia dar espaço ao «folclórico de pacotilha, nem do anémico Júlio Dinis³⁵⁵» a que se estava habituado. O caminho era outro: «para a verdade. O caminho é para o realismo. Queremos um cinema novo»³⁵⁶, exige *Celulóide*. De facto, *Visor* e *Celulóide* são as revistas que mais desenvolvem editais a proclamar esse «cinema novo», a evidenciar os caminhos e a denunciar os desvios do cinema nacional, pois anteveem uma nova geração com interesse, mas que, à época em que se escreve, não se previa até onde poderia influenciar o cinema nacional. Certo é que, como veremos noutro capítulo, muitos são aqueles que atribuem ao cineclubismo os primeiros passos para o cinema novo.

Também *Filme*, nos finais dos anos 50, sublinha o seu papel na defesa de um cinema português «melhor»³⁵⁷, «estudando-o, criticando-o, estimulando». Esta necessidade de «dar lugar aos novos» (sic³⁵⁸), como «outrora se escrevia em “Animatografo”»³⁵⁹ é bramada nas páginas da revista, que considera que o cinema português precisa de sangue novo – e o futuro do seu cinema está «nas mãos das personalidades que reunimos nestas páginas»³⁶⁰. Não deixa de ser curioso resgatarem um artigo da imprensa cinematográfica antiga para dar voz a esta luta.

Este brado por um cinema novo é coerente com o programa da revista, que acompanhou desde cedo os filmes que se produziam na vanguarda estrangeira e sempre desenvolveu longas críticas a eles. Assim, devemos sublinhar que ao contrário das

³⁵⁵ Refere-se, é bem de ver, as adaptações cinematográficas baseadas nestas obras, que sempre mantiveram presença no cinema português, desde os filmes mudos de Pallu e Mauriad, às PUPILAS DO SENHOR REITOR (Leitão de Barros, 1935) e FIDALGOS DA CASA MOURISCA (Arthur Duarte, 1938).

³⁵⁶ CELULÓIDE – Cinema Novo. *Celulóide*. N.º 1 (dezembro de 1957), p. 1.

³⁵⁷ S.A. – Um ano que começa. *Filme*. N.º 34 (janeiro de 1962), p. 7.

³⁵⁸ Nas parangonas do *Animatografo* escreve-se «Dar lugar para os novos!» e não «aos novos». Cf. RIBEIRO, António Lopes – Lugar para os novos! *Animatografo*. Série 2, N.º 48(6 de outubro de 1941), p. 5.

³⁵⁹ *Filme*, N.º 20 (novembro de 1960) apud AREAL, Leonor – *Cinema Português. Um país imaginado...* p. 36.

³⁶⁰ *Filme*, N.º 20 (novembro de 1960) apud AREAL, Leonor – *Cinema Português. Um país imaginado...* p. 36.

revistas *Plateia*, e mesmo da *Visor* e da *Celulóide* (que, apesar de proclamaram uma crítica esclarecida, publicam muitas vezes sob o anonimato e algum resguardo nas opiniões), a *Filme* reconhece, já em 1959, uma «nova maneira», como fica claro nas palavras de Manuel Gama a propósito de ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD/FIM DE SEMANA NO ASCENSOR (Louis Malle, 1958), que nota que este é um filme de transição. Segundo o autor, «há ainda um choque entre a «nova maneira» - imposta por Vadim, Molinaro, talvez Truffaut – e a velha escola que ainda deve marcar Louis Malle»³⁶¹.

Por sua vez, quando por fim surge “sangue novo”, com DOM ROBERTO – um filme com moldes de produção inéditos, porque absolutamente independentes – *Filme* mostra-se agradada e antevê também que a película traga «novas coisas também à produção nacional»³⁶² visto ser um filme que escapa «à rotina habitual do Lumiar». Escreverá Ernesto de Sousa que para defender um cinema português «digno»³⁶³ é necessário fazer «crítica construtiva e severa do pobre cinema português» e mostrar que há «matéria-prima e homens». E responsabiliza diretamente todos aqueles que estão no meio: importa «o que fazem ou não fazem, por ou contra, um cinema português novo».

Todas as revistas em estudo evidenciam o que constituiu a preparação de um caminho para o estabelecimento do cinema novo. Os críticos “experimentalistas” deste cinema surgem no início dos anos 50, com Manuel Guimarães, Ernesto de Sousa, Baptista Rosa, Seixas Santos, Fonseca e Costa, António-Pedro Vasconcelos, Fernando Lopes associaram-se à publicação de revistas. Os cineastas que se vão afirmar na década de 60 e ao longo de 70 – João César Monteiro, Lauro António – irão estar presentes, nos anos 70, em publicações como *Cinéfilo* (Nova série), *O tempo e o modo*, *Plateia* ou *Isto é espectáculo*. Acreditamos, porém, que nesta altura os jovens cineastas já estavam “formados” com uma cultura cinematográfica anterior, e já não existe a necessidade dos apelos a um cinema novo que se verificou nas décadas de 50 e de 60.

4.2. Novas possibilidades / Outras cinefilias nos anos 50 e 60

Como temos vindo a demonstrar ao longo deste trabalho, sempre existiu uma cinefilia que propugnou por um cinema português de qualidade. Porém, se em períodos anteriores havia uma certa harmonização entre os assuntos ligeiros, técnicos e críticos, nas novas

³⁶¹ PINA, Luís de; GAMA, Manuel – Fim de semana no ascensor. *Filme*. N.º 3 (junho de 1959), p. 36

³⁶² S.A. – O cinema em crise? *Filme*. N.º32 (novembro de 1961), p. 7

³⁶³ SOUSA, Ernesto – Fita de fundo. *Imagem*. N.º 36 (janeiro/fevereiro1961), p. 843

revistas que surgem o espaço para *fait-divers* vai ser tendencialmente reduzido. Tal não significa que não existam, nos anos 50 e 60, revistas de feição mais popular (como *Plateia*, *Estúdio*), embora nos pareça verosímil afirmar que houve um extremar de posições relativamente às cinefilias possíveis.

Importa registar que o vedetismo já vinha a ser criticado desde o final dos anos 30 e ao longo dos anos 40, altura em que existiam posições críticas a certos cinéfilos (ou «doentes de cinema»), como fica patente nos textos de Roberto Nobre

nada mais perigoso para a marcha do cinema como arte, que o cinefilismo (...) O cinéfilo é o maior, quasi o único culpado das degradações que abundantemente surgem no cinema actual (...) [o cinéfilo] não vai ver um filme pela arte, pela emoção, pela sensibilidade, pelo valor estético ou dramático (...) vai porque é “cinema” e cinema, para êle, é uma comédia excitante com um galã de bigodinho, que dá murros e anda de automóvel, e uma *vamp* histérica, de beijos sôfregos no género dos aspiradores de pó (...) ³⁶⁴

Mesmo nas revistas de especialidade encontramos artigos de redatores que testemunham o declínio das vedetas. Na opinião de um autor de *Cinema*, essa decadência ter-se-ia devido «à guerra»³⁶⁵, e que as verdadeiras *vedettes* tinham sido substituídas por «vedetas sintéticas» como Joan Leslie, Jane Russell e mesmo Dana Andrews - que hoje é, indubitavelmente, um dos protagonistas mais celebrados da década de 40, tal como Jane Russell para a década de 50.

É frequente apontar o início dos anos 50 como o do declínio do *star-system*³⁶⁶. Verifica-se, simultaneamente, uma diminuição da frequência do público nos cinemas (sobretudo nos Estados-Unidos, graças à televisão) e as novas tendências cinematográficas que se impõem na Europa e que levam ao ofuscamento das “estrelas”. Invoque-se, para isso, os filmes neorrealistas italianos, em que a “estrela” é eliminada: escolhem-se atores e atrizes sem formação ou experiência prévia, como também acontece em alguns filmes de Robert Bresson e de Jean Renoir. De Sica irá mesmo escolher, para *LADRI DI BICICLETTA/LADRÃO DE BICICLETAS* (Vittorio de Sica, 1948), um trabalhador de uma fábrica³⁶⁷. Embora exista esse fascínio na busca pelo verismo, dos gestos de trabalhadores e não de atores, a verdade é que também o Neorrealismo teve as suas estrelas profissionais, bastando, para isso, recordar as participações Anna Magnani em filmes neorrealistas.

³⁶⁴ NOBRE, Roberto. *Horizontes de cinema*, Guimarães: Guimarães & C.A., 1939, p. 89.

³⁶⁵ S.A. – Vedetas de guerra / Vedetas sintéticas. *Cinema*. Nº2 (19 de novembro de 1946), pp. 8-9.

³⁶⁶ MORIN, Edgar – *As estrelas: mito e sedução no cinema...*p. XV.

³⁶⁷ BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin - *El arte cinematográfico...*, p. 478.

Este processo continua pelos anos 60, graças à *Nouvelle Vague* e ao «cinema-verdade»³⁶⁸, com pensamento e orçamento bem distintos do *star-system* e das grandes produções. O enfoque passa da “estrela” para o “autor” – vê-se um filme “de Godard” – e já não “de Jean Seberg”, como anos antes se vira um filme “de Garbo” ou “de Mary Pickford”³⁶⁹. Havendo, para cada regra, uma ou várias exceções, também esta nova vaga de jovens realizadores que começam a surgir no final dos anos 50 lançaram ao mundo «um novo tipo de “estrela cinematográfica”»³⁷⁰, e.g., na pele de Brigitte Bardot.

Os próprios editais das novas revistas, como vimos, demarcam-se das publicações que alimentam as cinefilias centradas nas “estrelas”. Nesse sentido, o afastamento do vedetismo foi uma das características dalgumas das “novas revistas” desta década, que se quiseram afastar do magazine popular, dos cinéfilos que preferem «a vedeta de ‘sex appeal’ (...)»³⁷¹ e «a biografia cor de rosa».

Assim, na imprensa especializada o declínio do vedetismo não passa despercebido: em 1952, a *Imagem* traduz um artigo de Guido Bezzola intitulado «A morte da vedeta»³⁷². Não deixa de ser importante notar como este texto provém de um italiano que, por sinal, dirigia uma revista de cinema, e apreciava e estudava o Neorrealismo³⁷³ – o que demonstra a influência itálica na revista portuguesa, algo que foi defendido por Christel Henry. Bem assim, a posição de Bezzola deve ser entendida à luz do progressivo eclipsar da “estrela” de cinema, que os filmes neorrealistas incorporam (ao privilegiarem, por exemplo, atores amadores), e a que já aludimos. As considerações de Bezzola sobre a «vedeta», sendo algo negativas, não são, todavia, irrefletidas: o autor defende a importância do «estrelismo» como fonte para o estudo da «história dos costumes», mas não hesita em o considerar prejudicial para o cinema. Assim, elogia filmes como *LE SILENCE EST D’OR/O SILÊNCIO É D’OIRO* (René Clair, 1947), *STAGE*

³⁶⁸ MORIN, Edgar – *As estrelas: mito e sedução no cinema...* p. 125.

³⁶⁹ A publicidade fílmica dos anos 30 e 40 demonstra bem o enfoque no/a ator/atriz em detrimento do realizador e mesmo do produtor. As fotografias disponíveis em motores de busca da exibição de *COQUETTE* no Ace Theatre (Los Angeles), o nome de *MARY PICKFORD* e dos *UNITED ARTISTS* aparecem em parangonas, ao contrário do filme, cujo *lettering* ainda assim se revela menor. Também aquando da estreia de *QUEEN CHRISTINA* (Rouben Mamoulian, 1933) no Astor (Nova Iorque), o que é enfatizado é o apelido da vedeta «GARBO» e o seu rosto: o título do filme, por sua vez, aparece quase como “nota de rodapé”. Cf. DUARTE, Joana – *City Lights...*

³⁷⁰ SADOUL, Georges – *História do cinema mundial – III*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, p.564

³⁷¹ S.A. – Uma revista cultural. *Visor*. N.º3 (25 de junho de 1953), p. 1.

³⁷² BEZZOLA, Guido – A morte da vedeta. *Imagem*. Lisboa, N.º 23 (15 maio 1952), [s.p.]

³⁷³ MANZONI, Franco - Morto Guido Bezzola, l’italianista che riscoprì Carlo Porta. *Corriere della Serra*. [online]. 24 de agosto de 2016. Disponível em linha em <http://www.corriere.it/cultura/16_agosto_25/morto-guido-bezzola-italianista-f10f29ee-6a12-11e6-a553-980eec993d0e.shtml?refresh_ce-cp> [Consultado a 29 de março 2018].

FRIGHT/PÂNICO NOS BASTIDORES (Alfred Hitchcock, 1950) ou o SUNSET BOULEVARD/CREPÚSCULO DOS DEUSES (Billy Wilder, 1950) em que as (antigas) vedetas – sejam Maurice Chevalier, Marlene Dietrich ou Gloria Swanson – se reinventam e tornam ridículas as suas vidas de “estrelas” nos referidos filmes. Parece, assim, que estes atores encerram um ciclo de deslumbramento, esse do final dos anos 20 e inícios de 30, a que apelaram os filmes de Ernst Lubitsch, Josef von Sternberg ou Cecil B. DeMille. Esta reflexão retrospectiva do papel da “estrela” e do seu declínio é, na nossa perspetiva, apreendida no seu tempo e por parte de várias formas artísticas³⁷⁴.

Não é, todavia, demais reiterar como este surgimento de cinefilia mais intelectualizada («nós, cinéfilos de primeira classe»³⁷⁵) e extremada não aniquilou a «inocente cinefilia (...) de um cinema popular»³⁷⁶ e de outras, como demonstra a coexistência de revistas de especialidade que agradam a vários públicos³⁷⁷, bem como as programações de cada sala de cinema. O cinéfilo seleciona que revista ler, que cinema frequentar. No caso de Lisboa, o exemplo do Cinema Império – que lutava «contra a maré do cinema tipo «standard» que invade quase todo o ano o cinema da capital»³⁷⁸ e que estreava filmes como O ACTO DA PRIMAVERA (Manoel de Oliveira, 1962), quando «o cinema pareceu possível»³⁷⁹ –, do S. Jorge, que, nos primeiros anos de 1950 dedicar-

³⁷⁴ Dois dos filmes a que nos referimos – CREPÚSCULO DOS DEUSES e PÂNICO NOS BASTIDORES – são produções norte-americanas, que começam a perceber e a integrar o fim do vedetismo nos seus filmes. Este declínio refletiu-se, naturalmente, no cinema, mas também literatura, no teatro. Quando Tennessee Williams – ele que também conheceu de perto o mundo do cinema, escrevendo *screenplays* para vários filmes – escreveu o *Doce Pássaro da Juventude* (1959), depois adaptado a filme (Richard Brooks, 1962), alude a uma antiga vedeta repleta de maneirismos e de fantasmas de uma fama passada, que teme o envelhecimento e o “grande plano” do cinema. A personagem que não, é de resto, muito dissemelhante de Norma em O CREPÚSCULO DOS DEUSES. O próprio nome da personagem – Alexandra del Lago – é vagamente familiar se pensarmos na “estrela” mexicana que tanta tinta fez correr nos anos 20 e 30 nas revistas de cinema, Dolores del Rio. Nem Norma, nem Alexandra terminam com um fim apaziguador. Quanto ao destino fatídico do que são as *movie stars* na “vida real”, bastará pensar no final da carreira de Clara Bow, “diva” dos anos 20 que foi afastada do cinema pela própria produtora, alegadamente, pelo seu comportamento; ou na mais “recente” e fatídica Marilyn Monroe, que encerra, definitivamente, qualquer sombra ou bruxuleado ainda existente do “estrelismo” e do *star-system*.

³⁷⁵ MELO, Jorge Silva – *Século passado*. Lisboa: Edições Cotovia, 2007, p. 57. Texto originalmente publicado na *Magazine Artes* em janeiro de 2003, sob o título “O Cinema Odéon”.

³⁷⁶ MELO, Jorge Silva – *Século passado*...p. 57.

³⁷⁷ Esta situação é visível não apenas em revistas “populares” ou “intelectualizadas”, mas em nichos específicos. Christel Henry, na sua tese, aponta algumas revistas como recetoras do cinema neorrealista em Portugal, como a *Imagem*. Ao longo da nossa consulta, verificamos, por exemplo, que a *Filme* concede muita atenção ao cinema inglês. *Vd.*, nesse sentido, o Apêndice B – 4, com alguns índices da referida revista.

³⁷⁸ S.A. - Guia do Espectador: “Mónica e o desejo”. *Plateia*. Lisboa. II série, Ano XIV, N.º 195 (10 de agosto de 1964), p. 62.

³⁷⁹ Jorge Silva Melo sobre a estreia do ACTO DA PRIMAVERA. Cf. MELO, Jorge Silva – *Século passado*... p. 159.

se-ia em exclusivo ao cinema britânico³⁸⁰, ou do Cinema Olympia «de cowboys e putas com os belos Boetticher ou os tremendos Fuller a passar»³⁸¹, face às salas do Odéon («deixávamos aquela sala para as criadas de servir que iam lá ao domingo»³⁸²) ou do revisteiro Parque Mayer, demonstram claramente uma discrepância – mas também a concomitância – dessas cinefilias. Seria preciso algum distanciamento temporal para que os cinéfilos, que, no seu tempo fugiam destas salas e dos seus filmes, reconheçam e redescobrissem a sua importância³⁸³.

A cinefilia que marcou os anos 50 e 60, ancorada na consciência do cinema e materializada numa crítica exigente e numa grande cultura e literacia cinematográfica, livre dos condimentos prejudiciais a que se referiam Bezzola e Nobre, deixou um traço indelével nos filmes que se realizaram – contribuindo favoravelmente para a definitiva legitimação do cinema como arte – e nas formas conscienciosas de ver cinema, que persiste até aos dias de hoje. Na senda desta cinefilia, surgiram cineclubes por todo o país³⁸⁴, interessados não em debater a vida privadas das suas “estrelas” prediletas, mas em divulgar, discutir e dar a conhecer a um público alargado filmes que consideravam fundamentais e vanguardistas para a história do cinema e para o cinema do seu tempo, como veremos no capítulo seguinte. Todavia, o intelectualismo que marcou este gosto e dedicação ao cinema não era, e não é, a única certa e verdadeira forma de o encarar. De resto, é mesmo uma das grandes referências do cinema e da crítica – Jean-Luc Godard - quem, numa analogia ao mito de Orfeu e Eurídice, alude a como essa «consciência do cinema (...) paixão (...) curiosidade» deram, também elas, «cabo da inocência, cabo do cinema»³⁸⁵.

4.3. As revistas no âmbito do cineclubismo

As revistas, os cineclubes e as cinematecas devem ser entendidos, neste período, como elementos fundamentais da cultura cinematográfica. Ver bons filmes revela-se indispensável para a formação dessa cultura, e o espectador não deveria, no dizer de

³⁸⁰ COSTA, João Bénard – *Fire over british cinema: esboço de uma cronologia comentada*. In *CINEMA INGLÊS: 1933-1983*...pp.11-33.

³⁸¹ MELO, Jorge Silva – *Século passado*... p. 57.

³⁸² *Ibidem*

³⁸³ «Mas seria de segunda?», questiona-se Silva Melo ao debruçar-se sobre o público e os filmes do Odéon. Cf. *Ibidem*.

³⁸⁴ Em 1955, por exemplo, existiam 15 cineclubes espalhados de norte a sul. Cf. GRANJA, Paulo – *Cineclubes e cinefilia: entre a cultura de massas e a cultura de elite*. *Estudos do Século XX*. N. 7. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, p. 372.

³⁸⁵ Cf. MELO, Jorge Silva – *Século passado*... p. 415.

Ernesto de Sousa, «aceitar passivamente o fenómeno do cinema»³⁸⁶. Os três agentes a que nos referimos no início deste capítulo – revistas, cineclubes e cinematecas – tinham, pois, um papel fundamental nesta aprendizagem, na medida em que criavam, discutiam, divulgavam e (no caso dos cineclubes e das cinematecas) exibiam a arte cinematográfica de forma filtrada (*i.e.*, com parâmetros valorativos, historicistas, ou subjacentes a um fio condutor, como são os ciclos de cinema).

A consulta diacrónica das revistas portuguesas de cinema demonstra que o caminho para o surgimento dos clubes de cinema e da cinemateca claramente pressupôs uma idealização precedente, traduzida em expectante ânsia: antes da criação efetiva dos referidos organismos, já as revistas vinham denunciando a sua necessidade. Não será, portanto, de estranhar o incentivo que as revistas concediam à criação de clubes de discussão cinematográfica, – pois «o que é uma revista de cinema» (e, acrescentaríamos, um cineclube) «senão uma história de amor?»³⁸⁷ –, razão pela qual os respetivos autores muitas vezes se reportavam indistintos daqueles que clamavam pertença a um cineclube – inter-relação que não se querera subestimada.³⁸⁸

A existência destes vínculos, no contexto nacional, não é uma realidade exclusiva dos anos 40 e 50, embora seja nestas duas décadas que se concretizem os contributos mais fecundos para a história do cinema português a partir desta associação mútua. Contudo, essa estreita ligação entre uma revista especializada e um clube de cinema fez-se sentir bem antes: bastando, para isso, lembrar Louis Delluc, que cria, em 1920, o “primeiro” *ciné-club* e com ele o *Le Journal du Ciné-Club* (1920-1921), órgão de difusão dos estatutos, propósitos e atividades da associação e de assuntos da arte do silêncio.³⁸⁹ Pela mesma altura e em moldes afins, destaca-se igualmente o *Club dos Amis de Septième Art* (CASA, 1921) de Ricciotto Canudo, e a subsequente *Gazette des Sept Arts* (Paris, 1922-1924), jornal profusamente ilustrado que é eco das atividades do cineclube, mas também um importante núcleo agregador de escritores, críticos, artistas, cineastas e arquitetos.

³⁸⁶ GRANJA, Paulo – *As origens do movimento dos cineclubes em Portugal: 1924-1955*. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006, p. 137.

³⁸⁷ CORADO, Frederico – O princípio da F.I.M. *F.I.M.* N. 1 (Julho/Agosto de 1998), p. 3.

³⁸⁸ As revistas, como os cineclubes, são importantes impulsionadores de ideias, da discussão do cinema, mas não menos importante, são os laços criados na associação de pessoas por via desse interesse mútuo, o cinema. Essas relações transparecem e são sublinhadas, tantas vezes, nas páginas das revistas. A título exemplificativo ver ARANDA, J.F. – Para Fernando Duarte. *Celulóide*. N. 369 (Dez. 1985), p. 5.

³⁸⁹ *Le Journal du Ciné-Club: Hebdomadaire Cinégraphique*. Paris. N.º 1 [s.d.] (1920). Digitalização disponível em linha em CINÉ-RESSOURCES – Collection des titres de périodiques. *Ciné-Ressources*. <<http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=373#>> consultado a 27 outubro 2017.

Blaise Cendrars³⁹⁰, Epstein e Robert Mallet-Stevens (que integrava o comité de redação) são alguns dos que contribuíram para a discussão do cinema e de outras artes nas páginas da referida revista.

Da mesma forma, a *Ciné-Magazine* (Paris, 1921-1935), em França, levou a cabo a criação de uma *Association des Amateurs du Cinéma*, um vasto *club* de oitenta e nove mil sócios que teriam acesso a uma sala de leitura, «onde encontram as revistas de especialidade de todos os países, fotografias, endereços, etc. Ali se reúnem (...) para conversarem sobre *films* e discutirem a arte muda»³⁹¹. Na Alemanha, Inglaterra e Espanha contam-se, também assim, iniciativas semelhantes – sendo que no caso espanhol o clube de cinema surgiu igualmente ligado a uma publicação periódica – a *Cine-Revista*. Já os redatores da *Cine-Revista* lisboeta não tardaram a expressar o interesse em emular uma associação afim em Portugal, que deveria ter sede em Lisboa e no Porto.³⁹²

Paulo Granja identifica como o mais antigo «cineclube» (o termo só viria a ser usado em 1926 por Alves Cunha³⁹³) a *Associação dos Amigos do Cinema*, criada no Porto em 1924, muito impulsionada pelos redatores da *Invicta-Cine*³⁹⁴. A associação exibia filmes, continha uma biblioteca e chegou mesmo a realizar filme de propaganda (A VIDA AO AR LIVRE, 1926). No mesmo ano viria a editar três números da sua própria revista, *Cinema* (Porto, 1926-1927).³⁹⁵

Esse clube, juntamente com outras tentativas similares, corresponde a uma primeira fase de associações que se preocupam com a produção e a defesa do cinema de vanguarda, e que entra em declínio com o cinema sonoro. A segunda fase da história das associações dedicadas ao cinema corresponde ao período do pós-guerra, época em que se conhece o «renascimento mundial dos cineclubes» e a sua incontornável afirmação na cultura cinematográfica.³⁹⁶ Até aos anos 30, segundo o autor, não teriam aparecido outros clubes com a mesma génese.³⁹⁷ Contudo, no decurso da nossa investigação verificamos

³⁹⁰ Cendrars dedica-se, muito precocemente, à escrita do (e para o) cinema. *O Fim do Mundo filmado por um anjo*, de 1915, é disso exemplo. A revista *Cinéa* indica que Abel Gance teria mesmo a intenção de fazer um filme a partir da obra de Blaise Cendrars. Cf. S.A. – Derrière l'écran. *Cinéa*. N. 49 (4 de abril de 1922), p.6. Disponível em <<https://archive.org/stream/cina22pari#page/n299/mode/2up>>.

³⁹¹ S.A. – Amigos do cinema. *Cine-Revista*. Ano VII, N°76 (Setembro de 1923), p.1.

³⁹² *Ibidem*.

³⁹³ Cf. GRANJA, Paulo – *As origens do movimento dos cineclubes...*, p. 10.

³⁹⁴ Um dos diretores de *Invicta-Cine*, Carlos Moreira, foi o presidente da A.A.C.. Cf. GRANJA, Paulo - *As origens do movimento dos cineclubes...*, p. 8.

³⁹⁵ Cf. GRANJA, Paulo – GRANJA, Paulo - *As origens do movimento dos cineclubes...*, p. 9.

³⁹⁶ GRANJA, Paulo – *As origens do movimento dos cineclubes...*, p. 4.

³⁹⁷ Cf. GRANJA, Paulo – *Cineclubes e cinefilia: entre a cultura de massas e a cultura de elite...*, p. 365. É certo que Paulo Granja fala, n' *As origens do movimento dos cineclubes*, numa Associação de Amigos de

que uma das primeiras notícias de associações de cinéfilos criada para discutir o cinema surge em 1928, na revista *De Cinema* (Lisboa, 1928): a *Associação Cinematográfica de Portugal*, que tinha como objetivo promover e fomentar o desenvolvimento da arte cinematográfica no país, e contemplava a criação de leis de proteção à indústria cinematográfica, a organização de uma biblioteca, a realização de películas e de cursos cinematográficos.³⁹⁸

Verificamos que desde os anos 20 é expressa, nas revistas de especialidade, a vontade de formar um clube. É na *Cinéfilo*, pela sua periodicidade e longevidade, que mais encontramos apelos à criação de cineclubes³⁹⁹ e da Cinemateca. Nos anos 30, o semanário humorístico *Kino* alude à constituição de um clube destinado à exibição particular das obras-primas do cinema⁴⁰⁰, e na década seguinte, o *Animatógrafo* (dirigido, à semelhança de *Kino*, por António Lopes Ribeiro) demonstra também o interesse em criar o *Clube do Animatógrafo*, com um pré-requisito de seleção especial: apenas poderiam fazer parte aqueles que frequentavam as salas de cinema havia, pelo menos, dez anos.⁴⁰¹ Paulo Granja considerou que, à semelhança do *club* de Louis Delluc, um dos objetivos do clube do *Animatógrafo* era o de «angariar e fidelizar leitores para a revista»⁴⁰².

Não obstante estas tentativas de congregação de aficionados do cinema, o *movimento dos cineclubes*, muito ansiado a partir da década de 20, conheceu o seu período áureo somente a partir do segundo lustro da década de 40 e, segundo Paulo Granja, esta fase de florescência termina com os anos 60⁴⁰³. No entender do mesmo autor, foi no período a que nos dedicamos que mais se falou e escreveu sobre cinema⁴⁰⁴, e a existência dos cineclubes não foi de todo um fator alheio a este panorama.

Cinema criado pela revista “Cinema”, mas que nunca chegou a ter concretização efectiva. Cf. GRANJA, Paulo – *As origens do movimento dos cineclubes...*, p. 8.

³⁹⁸ S.A. – Associação Cinematográfica de Portugal. *De cinema*. (N.º 1, janeiro de 1928), p. 3.

³⁹⁹ Destacamos, a título exemplificativo, o artigo de FRAGOSO, Fernando – Porque não se funda entre nós um cine-clube? *Cinéfilo*. A. IV, N. 125 (10 Janeiro de 1931), p. 2-3; MENDES, João – Cinema de amadores: havemos de ter um Cine-Clube! *Cinéfilo*. A. X, N. 533 (4 de Novembro de 1938).

⁴⁰⁰ GRANJA, Paulo *As origens do movimento...* p. 15.

⁴⁰¹ RIBEIRO, António Lopes – Cinéfilos, precisam-se! *Animatógrafo*. Série 2, N. 5 (9 de Dezembro de 1940), p. 5.

⁴⁰² GRANJA, Paulo – *As origens do movimento dos cineclubes...*, p. 42.

⁴⁰³ GRANJA, Paulo – Cineclubes e cinefilia: entre a cultura de massas e a cultura de elite. *Estudos do Século XX*. N. 7. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007, p. 380.

⁴⁰⁴ Na nossa perspetiva, já se discutia o cinema, em grande quantidade, nas décadas de 20 a 40. Em todo o caso, no respeitante a publicações de livros de especialidade, sem dúvida que os anos de 40 a 60 se revelam mais profícuos. Outrossim, conhece-se uma progressiva intelectualização do cinema e das gentes do cinema, a quem lhes interessa, cada vez, que o cinema seja entendido como uma forma de arte, e por isso pretendem legitimá-lo com texto crítico e informado.

Na década de 50, a discussão do cinema fazia-se, por excelência, nas reuniões do cineclube e nas revistas de âmbito crítico. Por essa razão, o cineclubismo e as revistas não devem, nos anos de 50 e 60, ser desligados de uma maneira nova de pensar o cinema. Jean-Luc Godard diria aos *Cahiers du Cinéma*, em dezembro de 1962, que

Fréquenter les ciné-clubs et la cinémathèque c'était déjà penser cinéma et penser au cinéma. Ecrire, c'était déjà faire du cinéma (...) nous pensions cinéma, et, à un certain moment, nous avons éprouvé le besoin d'approfondir cette pensée.⁴⁰⁵

Como vimos, as revistas operam, muitas das vezes, neste plano: se não se podem realizar filmes, pensa-se no cinema *por vir*. A necessidade de repor o que consideravam “bom cinema”, de modo a alimentar as discussões que se faziam nas revistas, materializava-se na possibilidade de passar filmes. Assim, os cineclubes, a par da Cinemateca, serão a grande escola dos cineastas da *Nouvelle Vague*, sendo que as associações seriam lugares privilegiados para reunião e discussão do cinema. A revista espanhola *Rádio-Cinema* vai mais além: “El cine-club es (...) el laboratorio de ensayos donde se prueban los avances intentados por el Séptimo Arte”⁴⁰⁶. Ideia, de resto, partilhada pelo *Cineclube Imagem*, que nasceu entre o núcleo da revista com o mesmo nome:

Pretendia-se não ficar apenas no campo teórico de uma publicação [revista *Imagem*] ainda que divulgadora, crítica e doutrinária. Queria-se ir mais longe, procurando criar uma espécie de *banco de ensaio*, ou melhor, um meio fecundo de contacto com o grande público.⁴⁰⁷

4.3.1. A criação de uma revista no seguimento de um cineclube

No que respeita às ligações entre cineclubes e revistas, encontram-se duas dinâmicas possíveis. Por um lado, a criação de uma revista na sequência de um cineclube – caso das revistas *De cinema* (a que já aludimos), *Visor*, ou *Objectiva 60*, revista do cineclube de Lourenço Marques. Também todos os boletins periódicos de difusão de atividades do cineclube⁴⁰⁸ de carácter artesanal ou não, inscrevem-se, naturalmente, nesta categoria.

⁴⁰⁵ Entrevista a Jean-Luc Godard. Cf. COLLET, Jean; DELAHAYE, Michel; FIESCHI, Jean-André et al. - Jean-Luc Godard. *Cahiers du Cinéma*. N.º 138 (dezembro de 1962), p. 21.

⁴⁰⁶ *Rádio-Cinema* (Madrid) *apud* PEREIRA, Guilherme Ramos – Cine-clubes em evidência no Porto. *Visor*. N. 1 (20 de Novembro de 1946), p. 1.

⁴⁰⁷ CINE-CLUBE IMAGEM – 3 anos de actividade: 1954-1956. Lisboa: Albano Tomás dos Anjos, [1956], p. 4.

⁴⁰⁸ Destaca-se, por exemplo, pela precocidade, a *Projector* [Porto, *Projector* (1946-1947)], do Cine-Clube do Porto, dirigido por Hipólito Duarte, e pela qualidade gráfica e textual o *Boletim do ABC Cine-Clube*, bem como os programas de sessão do Cine-Clube do Porto do final dos anos 50.

A *Visor* foi uma revista criada sob «os auspícios dos cine-clubes»⁴⁰⁹ (o de Rio Maior fora fundado em 1952⁴¹⁰, por Fernando Duarte, diretor de *Visor e Celulóide*), e tinha como objetivo principal, a par de informar o público cinéfilo, de lutar pelo cinema português e por uma crítica conscienciosa, o objetivo primordial da propagação dos cineclubes.⁴¹¹ Os seus redatores, quais «discípulos de Ricciotto Canudo e Louis Delluc»⁴¹², acreditam que «é aos cine-clubes que compete a obra de educação do público»⁴¹³ face ao cinema. Também nos editais de *Celulóide*, ou em artigos da *Imagem*, se constata que os colaboradores e críticos depositavam as expectativas de um cinema novo em Portugal na «juventude dos Cine-clubes»⁴¹⁴, sendo que muitos desses jovens, como temos vindo a demonstrar, escreviam e colaboraram nas revistas de cinema ou em colunas de jornais sobre cinema. Houve mesmo quem lamentasse que «a esmagadora maioria dos nossos escritores e artistas plásticos»⁴¹⁵ não se encontrasse «associada à obra dos cine-clubes». Exceções houve-as e em abundância: nos anos 30, não eram poucos os artistas e escritores que se interessavam pelo cinema, desde José Gomes Ferreira, José Régio, Almada Negreiros⁴¹⁶ aos já muito citados Bernardo Marques ou Stuart de Carvalhais, apenas para mencionar alguns. Nos anos 50 esse interesse persiste, se pensarmos em Ernesto de Sousa, René Bertholo, ou José-Augusto França. Já víamos este paradigma no *CASA* de Canudo, que cultivava essa interpenetração das artes e que chamou a si uma elite intelectual a que já aludimos. Cremos que o comentário feito deve ser entendido como um meio de chamar os intelectuais à legitimação do cinema e dos seus clubes, como aponta Paulo Granja: «O constante apelo às elites intelectuais e o esforço de captação do maior número de intelectuais para os seus cineclubes, parece-nos

⁴⁰⁹ S.A. – Primeiro aniversário. *Visor*. Ano 2, N. 12 (15 abril de 1954), p. 1.

⁴¹⁰ O cineclube de Rio-Maior, como a revista *Visor* e depois a *Celulóide*, tiveram uma longa vida (só terminariam nos anos 80). Antes de se instituir o cineclube de Rio-Maior, Fernando Duarte tentara criar em Santarém, com outros estudantes, o “Cine-Clube Scalabatino”. Sem sucesso – e foi num meio muito mais pequeno e, em teoria, menos cinéfilo, que o conseguiu. A sua primeira sessão inaugurou-se com um filme francês, *VISITEURS DU SOIR/ TROVADORES MALDITOS* (M. Carné, 1942) seguido pelos filmes de Fritz Lang, René Clair ou R. Mamoulian. – Cf. S.A. -Correio dos cine-clubes. *Imagem*. S.2, N.º 1 (janeiro de 1954), [s.p.].

⁴¹¹ S.A. – O cinema nacional precisa de nós! *Visor*. Ano 1, N.º 1 (25 abril de 1953), p. 1.

⁴¹² S.A. – Um êxito. *Visor*. N.º 2 (25 maio 1953), p. 1.

⁴¹³ S.A. – Edital. *Visor*. Ano 1, N.º 11 (15 de março de 1954), p. 1.

⁴¹⁴ RUAS, Manuel – Como havemos nós de ter um cinema novo? *Imagem*. N.º 16 (agosto de 1956), p. 148

⁴¹⁵ S.A. – Antologia. *Imagem*. Série 2, N. 19/20 (outubro e novembro de 1957), p. 287.

⁴¹⁶ Também associado ao cineclubismo, mas em Espanha: o Cineclube Español (1928), dirigido por Luís Buñuel e Ernesto Giménez Caballero.

(...) indicar uma tentativa de legitimação cultural não apenas do cinema, mas também dos próprios dirigentes cineclubistas.»⁴¹⁷

4.3.2. O surgimento de um cineclube a partir de uma revista: o caso de *Imagem*

Outro panorama possível é o surgimento de um cineclube a partir de uma revista. As publicações como *Animatógrafo* (anos 40) e o respetivo *Clube do Animatógrafo* e *Imagem* (anos 50) e o *Clube Imagem* (mais tarde, *Cine-clube Imagem*) ilustram bem esta circunstância.

A fundação do *Clube Imagem* é anunciada em junho de 1951, com os objetivos de «levar ainda mais longe a propaganda e a divulgação cinematográfica em Portugal (...) [com] sessões cinematográficas e filmes de fundo nacionais e estrangeiros de reconhecida categoria»⁴¹⁸, apresentados pelos «melhores nomes do país e do estrangeiro». Dos nomes de estrangeiros, não rezaram as notícias da revista; mas, em contrapartida, anuncia-se a presença dos realizadores Manuel de Guimarães e Perdigão Queiroga entre as primeiras sessões especiais da *Imagem*, no Ódeon e no Capitólio (com salas cheias). A associação de cineastas como Manuel de Guimarães e Perdigão Queiroga – de pendor mais documentarista, embora também tenha cultivado a ficção e o melodrama – à revista e ao cineclube *Imagem* não deve ser descurada. A *Imagem*, como temos vindo a referir, era uma revista crítica e exigente face ao cinema português, e não possuía uma versão meramente historicista como outras publicações congéneres, designadamente a *Visor*. Mostrava-se bem a par do cinema que se fazia no seu tempo. Embora com algum desfasamento, não devemos subestimar o papel de realizadores como Manuel de Guimarães para o Neorrealismo português, tal como Leonor Areal sublinhou. Segundo a autora, «O neo-realismo português no cinema foi escasso, mas é tudo quanto nos resta de interessante como expressão cinematográfica contra-corrente da década de 50. Um grito na escuridão, é assim (...) o cinema de Manuel Guimarães»⁴¹⁹.

⁴¹⁷ GRANJA, Paulo – As origens do movimento dos cine-clubes... p. 116.

⁴¹⁸ S.A. – Vai fundar-se o Clube “Imagem”. *Imagem*. Série 1, N. 8 (1 Junho 1951), [s.p.].

⁴¹⁹ AREAL, Leonor – Cinema Português. Um país imaginado. Vol. 1 – Antes de 1974. Lisboa: Edições 70, 2011, p. 329).

O «carinho posto na criação e desenvolvimento de novos cine-clubes»⁴²⁰ é uma preocupação constante esta publicação – que cria, para esse fim, uma rubrica (*Correio dos cine-clubes*) inteiramente dedicada às notícias destas associações pelo país. René Bertholo, colaborador de *Imagem*, irá «mapear» os focos cineclubísticos em ilustração para a revista [Fig. 61]. Mesmo a massa associativa que compunha o cineclubes *Imagem* estava intimamente ligada à revista: as cotas incluíam a subscrição da publicação, que era, simultaneamente (mas não exclusivamente), um órgão de difusão das atividades do cineclubes. Certo é que apenas um semestre separa o anúncio da fundação do cineclubes do propósito expresso de ser «o grande cine-clubes de Lisboa»⁴²¹, emulando o *Cine-clubes do Porto*, a quem tecem os mais rasgados elogios. A revista e o clube *Imagem* pugnam pela divulgação fílmica, pela na realização de reuniões, cursos⁴²², discussões e visitas aos estúdios de produção⁴²³ entre os associados, bem como festas organizadas para um público alargado. São o único⁴²⁴ organismo que logrou realizar um filme (publicitado como um filme novo de um cinema novo) com grande visibilidade - DOM ROBERTO (1961)⁴²⁵ - produzido através da



Figura 61 - «Portugal cineclubista», por René Bertholo, na revista *Imagem* (N.º 13, 1955)

⁴²⁰ ROSA, Baptista – Fita de fundo. *Imagem*. S. II, N.º 1 (janeiro de 1954).

⁴²¹ S.A. – O “Clube Imagem” será o grande Cine-Clube de Lisboa. *Imagem*. Série 1, N.º 13 (novembro de 1951), [s.p.].

⁴²² Curso de história de arte em conjunto com os cineclubes ABC, Universitário e Clube de Cinema de Coimbra, lecionado por críticos e historiadores de arte e acompanhado, claro está, por filmes de arte. Cf. CINE-CLUBE IMAGEM – *Vittorio de Sica*. Lisboa: Albano Tomás dos Anjos, 1956, p. 15.

Também *Visor* organizara um curso, que terá ocorrido no Museu Nacional de Arte Antiga em abril de 1955, orientado por J.F. Aranda. (Cf. S.A. – Última hora. *Visor*. N.º 21 (15 de março de 1955), p. 20.

⁴²³ Em Agosto de 1951 noticia-se a concretização de uma dessas iniciativas da *Imagem*: alguns dos seus sócios assistiram às filmagens de *SALTIMBANCOS* de Manuel de Guimarães e *MADRAGOA* de Perdigão Queiroga no Estúdio Tobis. Cf. S.A. – As iniciativas de «Imagem». *Imagem*. Série 1, N. 10 (Ago. de 1951), [s.p.].

⁴²⁴ Na realidade, antes deste intento (conseguido), o *Clube Português de Cinematografia* já tentara realizar um filme, O PORTO TRABALHA, cujo diretor de produção era Hipólito Duarte – fundador do Cine-Clube do Porto e colaborador na revista *Filmagem* - e o diretor de fotografia Manuel Ferraz. Cf. PEREIRA, Guilherme Ramos – Cine-clubes em evidência no Porto. *Visor*. N.º 1 (20 de novembro de 1946), p. 5.

⁴²⁵ A equipa de DOM ROBERTO consistia em elementos cineclubes, como Ernesto de Sousa (realizador), Adelino Cardoso (assistente), Manuel Villaverde Cabral (assistente de realização), Luís da Cunha Esteves (fotógrafo de cena), Vasco Granja e Humberto Belo. Alguns destes eram também colaboradores da revista *Imagem*. O filme, adaptado de um conto de Leão Penedo (conto esse que foi publicado, meses antes do anúncio do filme, na revista *Imagem*), foi produzido através da Cooperativa do Espectador e com um orçamento muito baixo. A revista adquire um papel de intermediária, apelando aos leitores para apoio moral e económico dessa equipa, e os leitores com vontade de participar na Cooperativa deviam entrar em contacto com os membros da redação. Se o filme correspondesse à confiança que fora depositada nos

Cooperativa dos Espectadores e hoje considerado como um momento-chave no cinema português: o filme é o «único fruto bacteriologicamente puro da geração cine-clubista, ou seja, o único que ficou à margem de qualquer contacto com as esferas oficiais»⁴²⁶. Antes da ideia de DOM ROBERTO surgir na *Imagem*, já Manuel de Azevedo apontara como solução mais viável para «o renascimento cinema português»⁴²⁷ uma cooperativa produtora de filmes que fosse impulsionada pelas pessoas e entidades mais interessadas (no cinema, claro está, e não nos lucros). Que outras pessoas e entidades poderiam ser, senão os redatores das revistas e a *rapaziada dos cineclubes*? Nesse sentido, a Cooperativa dos Espectadores, da qual faziam parte os cineclubistas e redatores da *Imagem* Vasco Granja e Baptista Rosa, consistia na angariação de dinheiro para custear produções, ao propor ao cooperante a compra antecipada de bilhetes ou outros apoios monetários.⁴²⁸ Percebe-se, assim, a importância da revista *Imagem* e da respetiva divulgação do filme a realizar, na obtenção verbas e suporte da produção de filmes.

Se é certo que os cineclubes contaram com o carinho de muitas revistas, não é menos verdade afirmar que nem todas as revistas demonstravam genuíno interesse pelas atividades associativas. Uma das revistas que Christel Henry identifica como *simpatizante* ao regime, e que poderíamos considerar ser algo reacionária ao movimento dos cineclubes, é a *Estúdio*, de Domingos Mascarenhas⁴²⁹. Com efeito, num editorial da referida revista, o autor faz comentários pouco abonatórios dos cineclubes, descrevendo-os como desorientados.⁴³⁰ A proposta de uma Federação Portuguesa dos Cine-Clubes (FPCC) é exigida por Mascarenhas, causa pela qual Fernando Duarte (da *Visor*⁴³¹ e *Celulóide*) será igualmente paladino, mas que, na prática, significava excluir muitos cineclubes (através da suspensão dos estatutos das associações mais críticas ao regime) e

autores por parte dos espectadores, a cooperativa daria continuidade a outros trabalhos. Tal não se verificou. Cf. S.A. – A produção em cooperativa. *Imagem*. Série 2, N. 28 (maio 1959), p. 567

⁴²⁶ COSTA, João Bénard da – *Histórias do cinema*. Lisboa : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1991, p.117.

⁴²⁷ AZEVEDO, Manuel de – *À margem do cinema nacional*. Porto: Cine-clubes do Porto, 1956, p. 96.

⁴²⁸ CUNHA, Paulo – Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção. *Atas do II Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, 2013, p. 558.

⁴²⁹ Mascarenhas já tivera um desentendimento com Baptista Rosa, diretor de *Imagem*. O diretor de *Estúdio* acusara a *Imagem* de ter de ter “certas tendências políticas (...) em perfeito paralelismo com uma bem conhecida linha geral... que tem Moscovo numa ponta e a outra na lua” (ROSA, Baptista. Fita de fundo. *Imagem*. N.º 32 (janeiro de 1953), [s.p.]). Rosa desmente de forma veemente esta ligação. Anos mais tarde, Villaverde Cabral, que fora dirigente do Cineclubes *Imagem* dirá a Christel Henry que essa ligação existira de facto.

⁴³⁰ MASCARENHAS, Domingos – Quanto antes. *Estúdio*. N.º 63 (5 de novembro de 1955), p. 4.

⁴³¹ A *Visor*, segundo Paulo Granja, representaria os cineclubes da província, menos politizados e menos reticentes à tutela do estado, Cf. GRANJA, Paulo – *As origens do movimento dos cineclubes...* p. 144.

contemplaria uma grande ligação ao Estado, uma vez que a FPCC estaria dependente do Ministério da Educação Nacional.⁴³² Os redatores da *Visor*, que estavam de acordo com este enquadramento, atribuíram à sua revista o desígnio de «órgão do movimento dos cine-clubes» – e cuja legitimidade foi prontamente posta em causa por parte das demais revistas e cineclubes – à cabeça, *Imagem* e o *Cine-Clube do Porto* -, que não se reviam nos moldes desta Federação, que, quando foi finalmente criada, em 1956, revelou ser intrusiva na liberdade dos cineclubes, na medida em que terminou legalmente com a autonomia cultural⁴³³ e política destes.⁴³⁴

O fenómeno dos cineclubes causou, como se viu neste breve enquadramento, polémica e discussão na imprensa e dividiu opiniões: se por um lado as revistas *Estúdio* e *Visor* desejavam uma Federação que legitimasse os clubes de cinema já existentes, cineclubes como a *Imagem*, *ABC*, *Porto* aspiravam a um enquadramento mais livre e inclusivo.

Não obstante certos celeumas, a verdade é que mesmo as revistas de especialidade não afetam a cineclubes, e que seguiam programas mais populares, encarando o cinema sobretudo como entretenimento, como *Plateia*, reservaram nas suas páginas pequenas notícias a propósito do movimento dos cineclubes. Não é, aliás, uma situação exclusiva da imprensa de especialidade: tampouco revistas culturais e literárias, como o *Jornal de Letras e Artes*, dispensaram informação noticiosa sobre as associações de cinema, o que demonstra a importância deste fenómeno na época.

A educação pelo cinema (através de cursos, como vimos), o debate e a reflexão foram matérias que não se repudiaram nestes anos, por parte dos cineclubes. Em 1960, a *Objectiva 60*, ligada ao cineclube de Lourenço Marques, em parceria com um cineclube da metrópole, o *ABC Cine-Clube*, convida seus leitores a participarem no «prémio ABC», que consistia em escrever um ensaio sobre o cineclubismo.⁴³⁵

A ligação entre revistas e cineclubes começou a esmorecer com o declínio próprio dos cineclubes (que não coincide, necessariamente, com o declínio das revistas especializadas, que apenas dar-se-ia no final da década de 70). O cineclubismo começou

⁴³² CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – *O novo cinema português. Políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Tese de doutoramento de Estudos Contemporâneos apresentada ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra. Coimbra: Edição de autor, 2014, p. 271.

⁴³³ O SNI adquiria o direito de fiscalizar o grupo, fornecer listas de filmes com maior interesse cultural e literatura crítica para os programas do cineclube. Cf. GEADA, Eduardo - *Imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisboa: Moraes, 1977, p. 88.

⁴³⁴ GEADA, Eduardo - *Imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisboa: Moraes, 1977 p.88.

⁴³⁵ S.A. – Prémio ABC. *Objectiva 60*. N.º 5 (setembro/outubro 1960), p. 13.

a diminuir a sua importância – no cinema e na cultura cinematográfica -, como aponta Paulo Granja, no decorrer dos anos 60, que é quando as autoridades passaram a tentar controlá-lo através da criação da polémica Federação a que já aludimos. Não obstante, e já distante do período áureo do cineclubismo, verificamos que o *Cine-clube do Porto* (que realizara importantes publicações periódicas – programações e boletins – nos anos 50 e 60, de que falaremos noutra contexto) vai estar associado a duas revistas, a partir dos anos 70 em diante: a revista *Cine-Clube* (Porto, 1974-1985) e *Cinema* (Porto, 1982-2010). Alves Costa foi o grande mentor destas publicações, que apesar de adstritas ao cineclube, não eram exclusivas deste, e revelavam grande qualidade sob o ponto de vista crítico e na vontade de difundir o cinema para lá dos limites da associação.

4.3.3. Os contributos do cineclubismo

Porque «ir ao cinema ver filmes não faz sentido sem o desejo de prolongar essa experiência pela conversa, pela escrita»⁴³⁶, porque o cinema exige que se fale nele – proliferam, nestas datas, as revistas e os cineclubes como espaço privilegiado de discussão. Os cineclubes foram a grande escola dos aficionados do cinema e dos cineastas desta época – foram meios de ensaio para novas formas de pensar e fazer cinema, e as revistas possibilitavam uma difusão e alargamento desse intento, mesmo pelos locais onde ainda não existiam associações cinematográficas. Como refere Ernesto de Sousa,

O cineclubismo representou um momento de cultura que precedeu, e não foi por acaso nem nada que não se tivesse previsto, a eclosão de um cinema novo. O filme D. Roberto é um pouco separado do resto. (...) Mas é certo que o cinema novo estava no horizonte e os cineclubes foram a sua base. (...) o objectivo principal profundo, embora não explícito, era atingir uma autonomia cinematográfica em Portugal. Quando se começaram a fazer filmes diferentes dos que então se faziam, essa autonomia foi finalmente conseguida.⁴³⁷

Todavia, muitos clubes cinematográficos ficaram por explorar: o *Centro Cultural de Cinema* - associação de matriz católica onde estavam associados Bénard da Costa, Pedro Tamen, entre tantos outros – cujos intervenientes, não estando ligados a uma revista de especialidade, viriam, anos mais tarde, a escrever para *O tempo e o modo* (uma das mais basilares publicações no panorama da cultura e na crítica de cinema, atingindo uma

⁴³⁶ Antoine de Baecque *apud* COSTA, João Bénard da – *Crónicas: imagens proféticas e outras*. 2º volume. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, p.261

⁴³⁷ Ernesto de Sousa citado por Leonel Moura. Cf. MOURA, Leonel - *Conversa com Ernesto de Sousa. LxxL / Babel*. [em linha], 1998. Consultado a partir da cópia do ARQUIVO.PT. <<http://arquivo.pt/wayback/19991106011240/http://www.lxxl.pt/babel/biblioteca/sousa1.html>> (consultado a 5 de janeiro de 2018). Sublinhado nosso. Leonel Moura ressalva que a conversa foi alterada para fins de edição a partir de uma gravação em cassete da conversa.

abertura e qualidade textual que a maior parte da imprensa especialidade nunca logrou alcançar). Quase todos os cineastas dos anos 60-70 estiveram ligados às revistas e/ou aos cineclubes – para além dos já referidos, destacamos ainda Lauro António (dirigente do *ABC Cineclube* entre 1963-1970 e diretor de revistas como *Enquadramento*, *Isto é espetáculo* e *Isto é cinema*), António-Pedro Vasconcelos (escreve n’*O Tempo e o Modo*, e na segunda série do *Cinéfilo*), Fernando Lopes. Jorge Silva Melo – também ele assíduo frequentador das sessões cineclubísticas, e que incluía ocasionalmente o cinema na revista na qual era dirigente, *Crítica* (Lisboa, 1971-1972), sintetizará certamente e com singular beleza aqueles que foram os feitos e as relações dos cineclubes: «São (...) estas as discussões (...) são estas modestas e heroicas lutas pela difusão do cinema e pelo convívio social que me formaram (...) que construíram o meu presente»⁴³⁸. Diz o mesmo autor que tudo aquilo por que os cineclubistas – e outros tantos que aqui poderíamos incluir – se debateram pelo cinema (acrescentaríamos nós: a crítica, a discussão, os cartazes feitos por artistas, as revistas, os filmes) «há tantos anos e tão inventivamente, está ainda vivo entre nós, os vivos de hoje».

4.4. Contributos da revista de cinema para a cultura visual: anos 50 e 60

As publicações analisadas da década de 50, apesar de conterem um número de páginas generoso, revelam-se, de modo geral, menos ilustradas do que as de décadas anteriores. Como temos vindo a referir, este contexto deve-se, em parte, à associação do magazine ilustrado a uma literatura cinematográfica mais ligeira – e a maioria das publicações que nos concernem (à exceção da primeira série de *Imagem* e de *Filme*) têm como princípio diferenciarem-se da imprensa ilustrada. Este pré-conceito é, aliás, denunciado na *Visor*, ao associar um formato e conceção visual de uma revista a um determinado modo de estar face ao cinema: «A revista de Guido Aristarco “Cinema Nuovo” pertence ao tipo sério de publicação cinematográfica embora o seu formato 32x23 cm, e o seu aspecto gráfico, muito ilustrado, possam induzir à primeira vista o contrário»⁴³⁹. Não é, pois, de estranhar que *Imagem* (na sua fase mais “intelectualizada”, correspondente à segunda série), *Visor* e *Celulóide* pretendam demarcar-se deste cenário. Assim, se num número aleatório (com 28 páginas) da primeira série de *Imagem*, quando ainda se intitulava «revista popular de cinema» recolhemos, através de parâmetros pré-estabelecidos [Introdução; Apêndice A - 2] um total de 55 imagens utilizadas, a média (a

⁴³⁸ MELO, Jorge Silva – *Século passado...* pp. 465-466.

⁴³⁹ S.A. – Bibliografia: duas revistas importantes. *Visor*. A. 3, N.º22 (15 abril de 1955), p.18.

partir de dois números com 40 páginas) do recurso imagético na IIª Série, por cada número, corresponde a apenas 31 imagens. Na *Visor* esta média desce para apenas 12 imagens (em 28 páginas) – o que consegue ser inferior à revista *Cinéfilo* (que, por estes anos, deixara de ter qualquer relevância na imprensa cinematográfica), que, com apenas oito páginas, tinha uma média de uso de apenas 14 imagens.

Na década de 60, *Celulóide* conta com uma média de 10 imagens por cada número (cerca de 28 páginas) e *Cinéfilo* 8 (por oito páginas). A *Filme*, a revista com maior formato (33 cm), é, sem margem para dúvidas, uma exceção a este panorama: perfaz uma média de 84 imagens por número (habitualmente com 50 páginas, alguns números apenas com 28). Por outro lado, não devemos intuir que, por ser extremamente ilustrada, não concedia mancha de texto ao campo noticioso e crítico – pelo contrário, é uma das que mais elabora crítica cinematográfica, quase sempre acompanhada pelos fotogramas dos filmes em análise.

À semelhança do que se verificava nos anos 30 e 40, também nas décadas de 50 e 60 a fotografia adquire um papel preponderante sob o ponto de vista do uso da imagem (cerca de 64%). Contudo, se nas décadas anteriores a fotografia publicitária aparecia em números similares ou até mesmo preponderantes face à fotografia de cena/fotograma, apuramos que nas décadas de 50 e 60 o cenário é substancialmente diferente. No total de três números por cada seis revistas das duas décadas analisadas, apenas se contabilizam 19 fotografias publicitárias. O número de fotografias de cena e/ou fotogramas é, por seu turno, esmagador: 210⁴⁴⁰. Relativamente a outras décadas, verifica-se ainda a inclusão de reprodução de obras de arte e fotogramas de desenho animado.

Sob o ponto de vista da ilustração, destaca-se uma continuidade na realização de vinhetas, enquanto as caricaturas são progressivamente abandonadas, comparativamente com números apreendidos nas décadas de 30 e 40. Os anos 50 produzem ainda muito desenho de autor ao nível das capas e pequenas ilustrações ao texto: a título exemplificativo, a II série da *Imagem* vai dedicar, durante um breve período, o seu frontispício à publicação de desenhos de diversos ilustradores, dos quais falaremos adiante.

⁴⁴⁰ Uma grande parte deste número deve-se à revista *Filme* (143).

4.4.1. *Imagem*

- I Série



Figura 62 – Capa de *Imagem* (N.º 16, 1952), com Ava Gardner



Figura 63 – Cartaz de STROMBOLI em *Imagem* (N.º 1, 1950, [p.1])



Figura 64 – «O filme policial, por Victor Palla» em *Imagem* (N.º 2, 1950)

A primeira série de *Imagem* não é, na sua apresentação gráfica, revolucionária ou particularmente distinta das demais revistas que se publicavam nas décadas precedentes. Nas capas desta revista privilegiam-se ainda as “estrelas” em fotografias publicitárias e, às vezes, em fotografias de cena ou fotogramas (mas em que o rosto da “estrela” se destaca). Seguindo um esquema pré-definido [Fig. 62], a capa variava de cor, bem como a restante apresentação gráfica ao nível das páginas.

Tal não significa, porém, que esta série seja monótona ou incipiente do ponto de vista gráfico: pelo contrário, reconhecem-se algumas composições interessantes ao nível da ilustração de certos artigos. A título exemplificativo, «O filme policial» [Fig. 64], texto assinado por Victor Palla, demonstra alguma criatividade ao nível tipográfico, e modernismo na repetição da figura masculina, com uma arma, face à figura feminina, que aparece como que petrificada. A composição não se encontra assinada, pelo que não nos é possível saber se foi um trabalho de Victor Palla. Este arquiteto, fotógrafo da *Lisboa, cidade triste e alegre* (1959), “designer” gráfico e ilustrador, organizou revistas que revelam algum interesse para as artes gráficas: *vd. Vampiro Magazine* (1950-1952), com capas de Cândido da Costa Pinto (ilustrador dos livros da Coleção Vampiro), e *O Gato Preto* [1952-1953], onde Palla desenha algumas capas. O seu trabalho como ilustrador e

“designer”, seja para *O Gato Preto* como para as capas de livros da Editora Arcádia, merecem destaque no panorama das artes gráficas da década de 50.⁴⁴¹

Sob o ponto de vista da ilustração, destacamos a rubrica humorística «Intervalo», uma página sobre assuntos relativos ao cinema. O N.º28 [Fig. 65], desenhado por Paulo Guilherme, congrega pequenos episódios da vida de um «astro» sem que estejam delimitados em tiras como na banda desenhada, prima pela forma como trata o *vedetismo* através de humor e crítica, visível através de pequenos pormenores como o nimbo estrelado (para condizer com a sua condição de «astro») e a «mania dos autógrafos». Ainda assim, grande parte do significado do desenho apenas se torna inteligível pela sua associação ao texto.



Figura 65 - «Intervalo», por Paulo Guilherme em *Imagem* (N.º28, 1952)

A revista é, ainda, pontuada pela reprodução de cartazes de filmes, pelo que constitui um exercício interessante perceber que génese de filme é publicitada. Tira partido da imagem noutras secções, como «Argumento por imagens», onde condensava o argumento do filme através de fotogramas de momentos fulcrais - há uma condensação da história, mas que limita o filme ao seu enredo. Apelando a uma maior interação entre os seus leitores, a *Imagem* criou, a partir do N.º25 (29 maio 1952), «Cine-tests» para testar a cultura cinematográfica dos leitores, recorrendo a fotografias de cena e/ou fotogramas a partir das quais os cinéfilos deveriam identificar os filmes citados.

⁴⁴¹ Cf. COUTINHO, Bárbara; MARTINS, João Palla – *Victor Palla*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

- II Série

No que diz respeito à apresentação gráfica, a revista, cujas capas da primeira série eram dedicadas a retratos de atrizes e atores [Fig. 62], começa a agora a incorporar fotografia de cena e/ou fotogramas, em capas mais sóbrias, que consistem apenas na imagem e no título da revista numa banda de cor. A que aqui se reproduz [Fig.66], dedicada ao filme LES ORGUEILLEUX/OS ORGULHOSOS (Yves Allegret, 1953) utiliza a mesma fotografia de cena/fotograma utilizada pelos *Cahiers du Cinéma* no N.º28 (novembro 1953), o que poderá relacionar-se com a circulação e o diálogo de imagens, e os consequentes significados, entre o cinema e as revistas e entre as próprias revistas. O



Figura 66 – Capa de *Imagem* (N.º6, 1954) com fotografia de cena de OS ORGULHOSOS. Utiliza a mesma imagem que os *Cahiers du Cinéma* N.º28 (1953)

interior da publicação demonstra, igualmente, modéstia no recurso à ilustração e à cor, durante os primeiros doze números. A mancha de texto é, assim, muito extensa – passam-se páginas a fio sem uma única imagem. As fotografias são, na sua maioria, de cena – e a título exemplificativo, nos números em que quantificamos o uso da imagem na revista [Apêndice A - 2], não se publicou nenhuma fotografia publicitária.

A revista teria assumido um pendor intelectual excessivo nestes primeiros meses de publicação, e a redação sentiu que devia alterar essa situação. Assim, no N.º13 (junho de 1955) plasmam-se os frutos da reforma gráfica levada a cabo pela revista e publicam-se desenhos de Keil do Amaral [Fig. 67], a quem já tinha sido atribuído, nos anos 30, prémios de ilustração de cartazes⁴⁴², e René Berthólo, que desenha as pequenas ilustrações associadas ao título das rubricas. Alexandre Pomar não designa as pequenas figuras que pontuam a *Revista Imagem* como «prática de ilustração», mas antes «actividade gráfica figurativa»⁴⁴³. Nos seus pequenos apontamentos de objetos – seja uma câmara de filmar [Fig. 61] ou um projetor – Betholo vai pontuando *Imagem* como uma

⁴⁴² Primeiro lugar num concurso de cartazes para a SNBA, a propósito da Grande Exposição Industrial Portuguesa. Cf. QUINTAS, Ana Maria da Silva Barros - *Grafismo e ilustração em Portugal...* p. 201.

⁴⁴³ POMAR, Alexandre – *Figura. Ficção*. In RAMOS, Maria (coord.) - *René Bertholo*. Porto: Fundação de Serralves, 2000, p. 31.

imagerie própria, assinada com “RB”. Efetivamente, a atividade de Bertholo não deve ser vista apenas como ilustrador, mas antes num sentido mais amplo, do grafismo das páginas em geral.

Nesse sentido, enquadraram-se trabalhos mais alargados, como aquele que ilustra um artigo de Sebastião Fonseca – de quem era colega e amigo, e a quem atribui o gosto pela pintura⁴⁴⁴ – sobre o *western* [Fig. 68]. A silhueta das figuras, onde se distingue claramente a iconografia deste género de filmes, recorda a banda-desenhada e segue uma sequência narrativa, entrecortada por um cano de uma pistola (ou objetiva) que dispara a título do artigo. A ideia de movimento é acentuada pelo grafismo da pequena seta que indica a continuação na página seguinte. Este tipo de ilustração tem similaridades com as capas dos programas de sessões do *Cine-clube do Porto* [vd. Cap. 4.4.5].



Figura 67 – Desenho de Francisco Keil do Amaral, publicado em *Imagem* (N.º13, 1955)

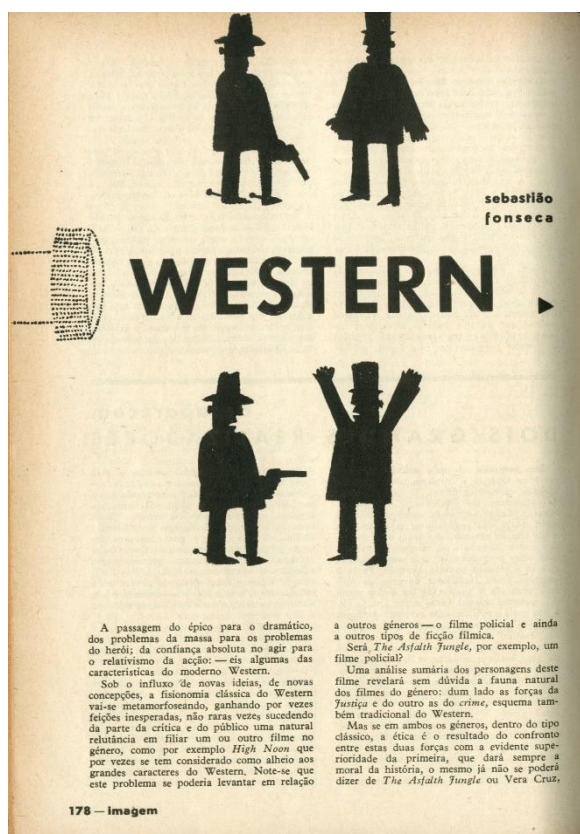
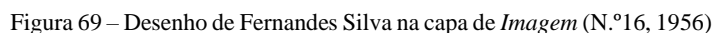


Figura 68 – Desenho de René Bertholo, publicado em *Imagem* (N.º17, 1956)

À semelhança do que acontecera em *Kino*, a *Imagem* adota a iniciativa de, durante alguns números, publicar capas assinadas por artistas e colaboradores. Este projeto demonstra o interesse no entrecruzar de artes, ou seja, «contribuir para um estreitamento

⁴⁴⁴ Entrevista entre Xavier Douroux e Frank Gautherot e René Bertholo. *10 perguntas a René Bertholo*. In RAMOS, Maria (coord.) - *René Bertholo*. Porto: Fundação de Serralves, 2000, p. 61.

As capas dizem respeito, *grosso modo*, à cultura cinematográfica (excetua-se a N.º18, que se trata de uma homenagem a Pavia, à altura recentemente falecido e a quem Ernesto de Sousa deseja homenagear), embora a relação com o conteúdo da publicação nem sempre seja evidente. No N.º16 [Fig.69], de Fernandes Silva, publica-se um artigo sobre «Como se faz um filme» e o frontispício ilustra o momento azafamado e cirúrgico talvez não de uma sala de montagem, como poderia sugerir o pequeno índice plasmado na capa, mas, provavelmente, de uma sala de censura. Alguns apontamentos



⁴⁴⁵ SOUSA, Ernesto – Fita de fundo. *Imagem*. Lisboa. 2ª Série, N.º 18 (agosto 1957), p. 207.

Os intervenientes do desenho munem-se de objetos lancinantes (tesouras, facas) e rodeiam-se de fitas cortadas. Paralelamente, do lado direito, os frascos etiquetados com títulos de filmes contêm ora rolos de película mais ou menos inteiros (LA REGLE DU JEU/A REGRA DO JOGO [Jean Renoir, 1939], LIMELIGHT/LUZES DA RIBALTA [Charlie Chaplin, 1952]), ora pouquíssimos fragmentos - como o HON DANSADE EN SOMMAR/ ELA SÓ DANÇOU UM VERÃO (Arne Mattsson, 1951), filme sueco que terá gerado polémica, à época, pelas cenas de nudez e amor (como aconteceria dois anos mais tarde com SOMMAREN MED MONIKA/MÓNICA E O DESEJO [1953], do conterrâneo Ingmar Bergman), o que não o impediu de estreiar em Portugal (com os devidos cortes, como transparece o desenho de Fernandes Silva). HIMLASPELET/A ESTRADA QUE CONDUZ AO CÉU (Alf Sjöberg, 1943), igualmente escandinavo, parece ter conhecido, segundo a ilustração, uma mutilação semelhante.

A crítica aos censores fica, no desenho de Fernandes Silva, visível ao nível caricatural das figuras – ora, reunidos à volta de uma maca cirúrgica, com notória raiva e violência face às fitas; ora debruçados sobre um dicionário bilingue, como para que compreender o que se diz nas películas. Por esta altura, Fernandes Silva trabalhava no âmbito da banda desenhada, e na ilustração fica patente o à vontade na forma de trabalhar estas narrativas figurativas.

4.4.2. *Visor*

Apesar do conservadorismo do título, plasmado através de uma letra gótica e de um projetor cinematográfico, a *Visor* [Fig.72] demonstra alguma influência da apresentação dos *Cahiers du Cinéma*, sobretudo o grafismo ligado aos primeiros números desta publicação [Fig.71], que enquadra a imagem num “visor” retangular, e que não será o definitivo nem o mais icónico [Fig.74]. Esse ascendente é visível na escolha cromática, organização e enquadramento da imagem e do título. O título da publicação *Cahiers du Cinéma* não é trabalhado e consiste apenas numa fonte, bem distinta da representação de *Visor*. É de assinalar que a própria organização gráfica dos *Cahiers du Cinéma* recorda os *Cahiers d’Art* (1926-) [Fig.70] pela sobriedade do título e organização formal da capa, associação que valoriza e legitima a publicação e a arte cinematográfica.



Figura 70 – Capa de *Cahiers d'Art*. A. 6. N.º4 (1931).

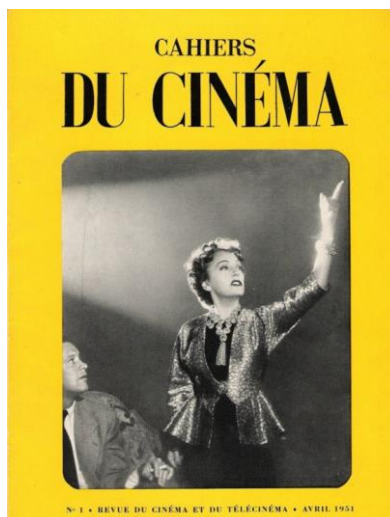


Figura 71 – Capa de *Cahiers du Cinéma*, com fotografia de rodagem de *CREPÚSCULO DOS DEUSES*. N.º1 (1951).

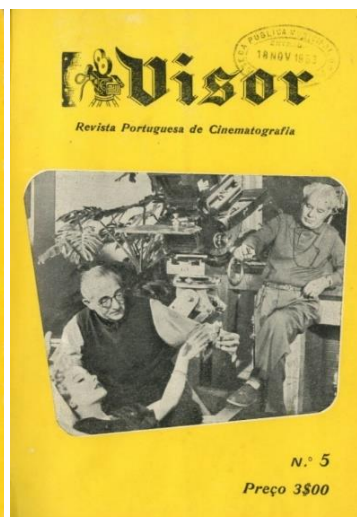


Figura 72 – Capa de *Visor*, com fotografia de rodagem de *GARDÊNIA AZUL*. N.º 5 (1953)

A revista é, de modo geral, pouco ilustrada. É perceptível, pelo seu discurso, que esta é uma decisão intencional e, diríamos, quase ideológica, mercê da associação que se faz do magazine à literatura ligeira. Assim, a maior parte das imagens correspondem às fotografias de cena/fotogramas dos filmes mencionados pelas revistas, bem como algumas fotografias de rodagem e retratos de autores e atores. De facto, as capas consistem em fotografias de cena, à exceção do N.º5 [Fig. 72], corresponde a uma fotografia de rodagem de *BLUE GARDENIA/A GARDÊNIA AZUL* (Fritz Lang, 1953), e o N.º9, que continha uma fotografia publicitária alusiva ao filme *GENTLEMEN PREFER BLONDE/OS HOMENS PREFEREM AS LOIRAS* (Howard Hawks, 1953). Sob o ponto de vista da ilustração, *Visor* revela-se parca, sendo visível sobretudo ao nível da decoração de vinhetas e de cabeçalhos.

Apesar de *Visor* não primar por um aspeto gráfico esmerado, revela interesse pela não proliferação de imagem - uma opção que, em si mesma, é esclarecedora, uma vez que privilegia a mancha de texto e acusa uma posição face ao entendimento do cinema que marca algumas destas novas revistas.

4.4.3. *Celulóide*

Celulóide, enquanto continuidade de *Visor*, segue as opções gráficas que orientavam a anterior revista. Se *Visor* já demonstrava o ascendente visual dos *Cahiers*, os primeiros anos de *Celulóide* materializam-no como o seu émulo, ao enquadrar a fotografia (quase de sempre de cena/fotograma) entre duas bandas amarelas [Fig.73], à semelhança da

revista francesa [Fig. 74]. Se o título dos *Cahiers* é de uma sobriedade notável, *Celulóide* vai “desenhar” o seu título a partir de uma fita de filme.

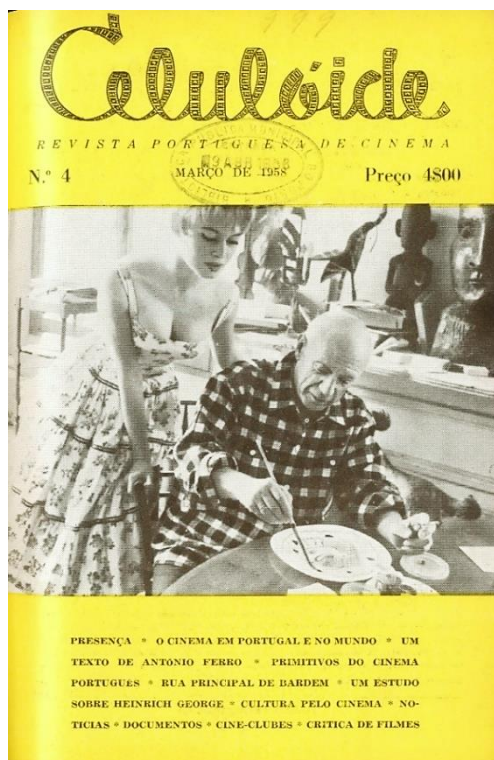


Figura 73 – Capa de *Celulóide*, com a fotografia de encontro de Brigitte Bardot e Pablo Picasso. N.º4 (1958)

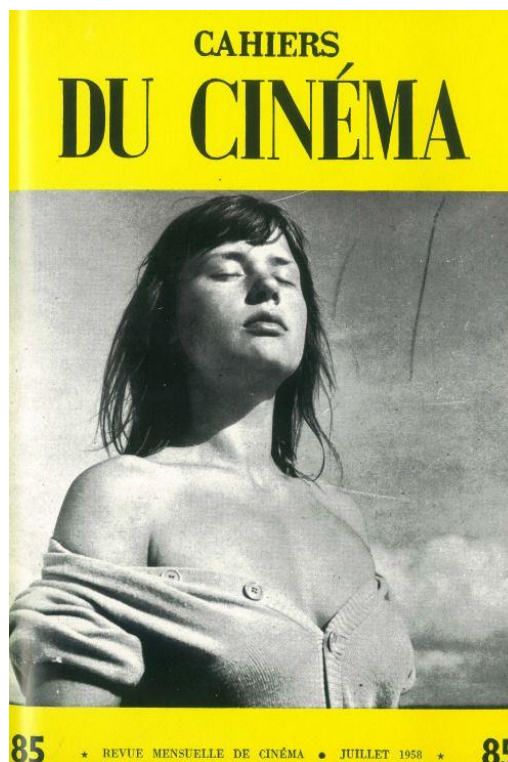


Figura 74 – Capa de *Cahiers du Cinéma*, com fotografia de cena de MÓNICA E O DESEJO. N.º85 (1958)

Estas escolhas materializam-se, como vimos em *Visor*, no pouco recurso à imagem e na beneficiação da fotografia de cena e/ou fotograma face à publicitária. Ainda assim, e apesar de possuir um número semelhante de páginas, na nossa recolha verificamos que o uso total de imagem consegue ser ainda inferior ao de *Visor*. Se em *Visor* ainda recolhemos algumas fotografias publicitárias, em *Celulóide*, na nossa amostra, tal revelou-se inexistente⁴⁴⁶. Não se pretende, pois, que a revista seja «uma colecção de páginas ilustradas com fotos de beldades mais ou menos despidas e de galãs de comprovado poder de sedução»⁴⁴⁷. De facto, sob o ponto de vista do desenho, *Celulóide* destaca-se sobretudo pelas vinhetas gráficas, nas rubricas “Cine-clubismo”, “Crítica de filmes”, entre outras.

Em *Celulóide*, a imagem é usada como veículo para a proposta de atividades a realizado pelo leitor, quase ensaiando uma “interatividade” com o *interface* da revista:

⁴⁴⁶ Recorde-se que não consultamos a maioria dos números de *Celulóide* dos anos 60 (à exceção dos anos de 1960, 1964, 1965 e 1969) e nenhum dos anos 70.

⁴⁴⁷ S.A. – Revista de cinema. *Celulóide*. N.º3 (fevereiro de 1958), p. 1.

desde o primeiro número que a revista inclui o passatempo «Foto sem legenda», que consiste num desafio para o leitor adivinhar qual o filme retratado no fotograma que, mensalmente, *Celulóide* publica. Este concurso apela à cultura cinematográfica dos leitores através da memória e literacia visual⁴⁴⁸.

No decorrer do período ativo da publicação, a identidade gráfica vai-se modificar e, nos anos 70 e 80, já nada tem a ver com a organização dos *Cahiers*.

4.4.4. *Filme*

Filme é um caso excecional no panorama destas novas revistas. O seu aspeto gráfico, formato e número de páginas é bastante superior ao das demais revistas (a revista era subsidiada financeiramente), e apesar de propugnar por um bom cinema e por uma revista séria, não vai rejeitar completamente a fotografia publicitária nas suas capas [Fig. 60], nem a publicidade e cartazes de cinema. Contudo, devemos ressaltar que a quantidade de fotografia publicitária é bastante inferior, ainda assim, à fotografia de cena/fotograma publicada na revista. De facto, todos os artigos e as críticas de filmes são sistematicamente ilustrados com fotogramas, o que constitui uma novidade relativamente à análise e exposição do filme. A propósito de PICKPOCKET/O CARTEIRISTA⁴⁴⁹ (Robert Bresson, 1959) o grafismo da página é organizado de forma a valorizar os fotogramas que correspondem ao surripiar de carteiras no filme de Bresson, que se compõem verticalmente, seguindo a leitura visual de uma fita fílmica. Esta prática de apresentação do filme é recorrente ao longo da publicação, mesmo quando se trata de cinema de animação – *Filme* é uma das revistas que mais fotogramas de desenho animado publica.

Os retratos e as fotografias de rodagem são igualmente valorizados nesta revista, de forma a conhecer os intervenientes dos filmes (realizadores, protagonistas) e os processos na realização cinematográfica. Sob o ponto de vista da ilustração, *Filme* não é uma revista que tire proveito do desenho, e os seus contributos nesse sentido são pontuais. Ainda assim, as rubricas fixas são compostas por vinhetas desenhadas, o que confere algum dinamismo à publicação.

⁴⁴⁸ Ou, se quisermos um outro termo quicá mais preciso, cunhado por Mitchell, «visualcia» (MITCHELL, W.J.T. – Visual literacy or literary visualcy. In ELKINS, James (org.) – *Visual literacy*. London: Routledge, 2008, p. 11 apud GIL, Isabel Capelo – *Literacia visual: estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa, Edições 70, 2001, p. 12). Referimo-nos, com este termo, no sentido lato da capacidade de “ler” imagens e da sua interpretação.

⁴⁴⁹ S.A. - Pickpocket. *Filme*. N.º11 (Fevereiro de 1960), pp. 18-19.

4.4.5. Os boletins do *Cine-clube do Porto*

Embora os programas de sessão do *Cine-clube do Porto* correspondam a uma distribuição de circuito mais circunscrito, *i.e.*, entre os sócios, e digam respeito à crítica de filmes que obedecem aos ciclos que concebem, e não figurem como caso de estudo para a nossa “tipologia” de “novas revistas”, devemos necessariamente mencioná-los, ainda que brevemente, pelo recurso à ilustração, sobretudo no final dos anos 50 e inícios de 60. As matrizes das gravuras, os modos de produção e técnicas no âmbito das artes gráficas destas capas têm vindo a ser estudadas e valorizadas, o que nos permite conhecer melhor os seus processos de feitura.

O *Cine-clube do Porto* já editara um boletim: *Projector*, que contou apenas com nove números e era dirigido por Guilherme Ramos Pereira⁴⁵⁰. Foi substituída pelos programas de sessões, que a partir de 1958 contaram com os contributos de artistas plásticos desde Armando Alves, Ângelo de Sousa, José Rodrigues, António Bronze, Alice de Sousa, entre outros, todos eles «estudantes da Escola Superior de Belas Artes e frequentariam as sessões de domingo no Cinema Batalha e Águia D’Ouro»⁴⁵¹.

Nesta breve exposição ao tema, optamos por sublinhar as capas do arquiteto Pedro Ramalho [Fig.75] e do pintor e poeta António Quadros [Fig.76]. Habitualmente, a produção de cartazes e de outro tipo de publicidade fílmica por parte de artistas consistia em produzir desenhos ou pinturas após a visualização do filme⁴⁵². Todavia, no *Cine-clube do Porto*, segundo Armando Alves, nem sempre os intervenientes teriam visto o filme – assim, certos dados, designadamente a maneira como os filmes inspiram as gravuras, é algo que ainda fica por esclarecer⁴⁵³. A conceção gráfica dos cartazes, bem como a dos programas, feitos em linóleo (material mais acessível) eram, muitas das vezes, executados nas vésperas dos acontecimentos.⁴⁵⁴

⁴⁵⁰ Os números deste boletim encontram-se disponíveis em linha em S.A. – Boletim informativo – *Projector*. *In memoriam do Fundador do Cineclub do Porto*. [em linha] <https://web.fe.up.pt/~carvalho/ccp_projector.html> (consultado a 3 de março 2018). À data de uma segunda consulta do referido link, em maio de 2018, verificamos que as ligações para os números de *Projector* tinham expirado, uma vez que a *website* não era atualizado há mais de um ano.

⁴⁵¹ MENDES, Teresa – *Cinema gráfico: 71 anos Cineclub do Porto*. In CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA/CINECLUBE DO PORTO; COOPERATIVA ÁRVORE – *Cinema gráfico...* [s.p.]

⁴⁵² CINEMATECA Portuguesa - *Roiz / Os frescos do cinema*. [Folheto da exposição “Roiz/Os frescos de cinema patentes na Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema em abril/maio de 2016]. Lisboa, 2016 [p.1]

⁴⁵³ Cf. CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA/CINECLUBE DO PORTO; COOPERATIVA ÁRVORE (coord.) – *Cinema gráfico...* [2016]. [s.p.]

⁴⁵⁴ REAL, Manuel Luís; BRAGA, Maria Helena Gil - *Filmes na Invicta: a militância do cineclub do Porto. A propósito dos 100 anos de Manoel de Oliveira*. Porto: [2008], p. 19.

A ilustração do JOURNAL DUN CURÉ DE CAMPAGNE/DIÁRIO DE UM PÁROCO DA ALDEIA (Robert Bresson, 1956) é, na nossa perspectiva, um dos que causa mais estranheza e mais críptico. O pároco, que se encontra às avessas afigura-se, nesta composição, atormentado por uma figura de silhueta esverdeada, que se destaca da restante composição, desenvolvida a preto e branco. O diabo não é corporizado, no filme de Bresson, plasma-se antes na sociedade da paróquia que ministra, que o despreza e envolve em intrigas. Em todo o caso, pela composição e pelos seus possíveis significados, a ilustração de Pedro Ramalho não nos deixa de interpelar.



Figura 75 – Capa do programa do Cine-clube do Porto N.º283 (1959), com ilustração de Pedro Ramalho a propósito do DIÁRIO DE UM PÁROCO DE ALDEIA.

Na capa de António Quadros para LES VACANCES DE MR. HULOT / AS FÉRIAS DO SR. HULOT (Jacques Tati, 1953), num registo mais leve e dinâmico, tira-se proveito das marcas e texturas próprias do material para a gravura - visíveis na banda azul que divide a composição, entrecruzada por uma outra faixa negra que apresenta o nome do cineclube - como elemento que, aqui, ganha características plásticas. O fato de banho da figura e os peixes, desenhados fora da mancha azul, em perfil e sem aplicação de volumes, conferem movimento e modernidade à representação.

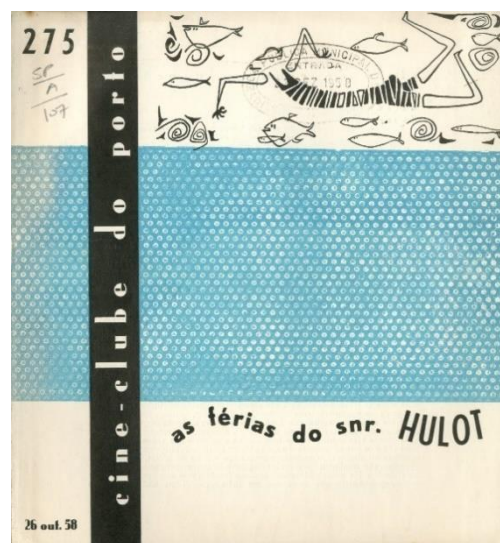


Figura 76 – Capa do programa do Cine-clube do Porto N.º275 (1958), com ilustração de António Quadros a propósito do filme AS FÉRIAS DO SENHOR HULOT.

A análise visual destas revistas permite-nos materializar muitas das questões abordadas nos editoriais, programas e posicionamento das quatro revistas em análise. Há, de modo geral, uma demarcação da estética profusamente ilustrada que imperava na década de 30 e de 40 na revista de cinema. O fotograma e a fotografia de cena substituem os retratos dos atores, que já não são entendidos como vedetas e modelos de consumo.

Abrem-se, assim, novas possibilidades para as revistas de cinema, que incorporam cada vez mais crítica cinematográfica e mancha de texto. A organização formal e gráfica destas revistas são produto e espelho dos próprios objetivos a que as revistas se propõem, criando uma pequena rutura naquilo que era a revista-magazine de cinema – não por questões monetárias e de carência de materiais, como acontecera nos inícios dos anos 40, mas por vontade expressa de distanciamento entre a revista de cinema tradicional, plena de fotografias e de fácil consumo.

Sob o ponto de vista técnico, ao contrário do que sucedera para a década de 30, não temos conhecimento de inovações gráficas de assinalar que tenham influído de forma determinante na produção de revistas. Verificamos, todavia, que as colagens e fotomontagens, veículo imaginativo de experimentação na década de 30, se revelam muito menores, senão mesmo inexistentes nos anos 50 e 60. A distribuição das imagens obedece, outrossim, a disposições mais canónicas.

4.5. A participação de artistas plásticos na ilustração de revistas de cinema

Nas revistas de especialidade dos anos 50 e 60 existem colaborações de artistas ligados a vários movimentos, sobretudo ao Neorrealismo, com Lima de Freitas⁴⁵⁵, Pavia e Rogério Ribeiro – este último seguidor das pisadas de Júlio Pomar⁴⁵⁶. Este pintor sobressai na pintura Neorrealista e era valorizado, à época, por Mário Dionísio – nome incontornável da crítica de arte e da teorização do Neorrealismo na pintura – e pelo próprio Ernesto de Sousa, que considerava Pomar como um dos três nomes cardinais para a compreensão da pintura portuguesa do presente (os outros dois eram Amadeo e Vieira da Silva)⁴⁵⁷. Talvez por influência de Ernesto de Sousa e França, se tenha publicado, num dos números, um desenho de Pomar [Fig. 77] a propósito do filme SALTIMBANCOS,

⁴⁵⁵ Associado, igualmente, à ilustração de revistas e livros – nomeadamente os da Coleção Vampiro.

⁴⁵⁶ FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961...* p. 372.

⁴⁵⁷ FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961...*, p. 367.

realizado a partir de uma obra de Leão Penedo (Circo), e que fora bem-recebido pela crítica de *Imagem*, não obstante ter sofrido cortes. Não fora a primeira vez que Júlio Pomar se associava aos assuntos do cinema: em 1946 realizou um mural (prática que lhe era querida, e talvez influenciado pelos muralistas, de Portinari a Benton) para o Cinema Batalha, que na época foi destruída. O «sentido síntese»⁴⁵⁸ característico do seu traço está patente na ilustração de SALTIMBANCOS⁴⁵⁹, que demonstra também a sua simpatia por essas camadas sociais à margem, que o movimento neorrealista no cinema tanto valorizou.

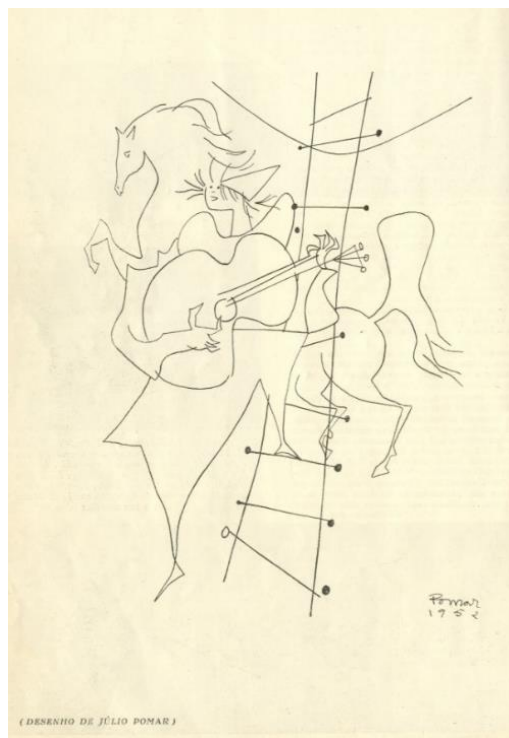


Figura 77 – Desenho de Júlio Pomar (1952), publicado na *Imagem*, N.º13 (1955)

Simultaneamente, imiscuem-se nas revistas de cinema artistas emergentes, que viriam a realizar trabalhos próximos do *Nouveau Réalisme* e da Nova Figuração Portuguesa, como René Bertholo e José Escada⁴⁶⁰ (este último com produção ao nível dos programas de sessões do cineclube⁴⁶¹ *Imagem* e não da revista), ainda que em nenhum momento essas correntes tinham conhecido concretização no âmbito das revistas de que tratamos.

Quer Bertholo, quer Escada, estavam ligados à prática da ilustração nos anos 50, ainda antes das estadias no estrangeiro e das bolsas da Gulbenkian, de que ambos usufruíram: Bertholo entre 1959-1960, Escada em 1960 e 1961.

Não deixa de ser curioso verificar como estes artistas que, mais tarde, produzem revistas de artista como a *KWY* (1958), se envolvam em projetos como são os das revistas de cinema: estas terão funcionado como meio de criação, produção e divulgação de forma

⁴⁵⁸ FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961...*, p. 367.

⁴⁵⁹ A revista não explica o contexto de produção e de publicação do desenho, e se este teria ligação direta com o filme.

⁴⁶⁰ Apesar das várias referências a José Escada por Christel Henry e António C. Cabral, não encontramos nos mais recentes catálogos retrospectivos nenhuma alusão a uma possível participação gráfica de Escada nos programas, nem tampouco na revista. Cf. FABIANA, Rita (coord. cient.) – *Eu não evoluo, viajo: José Escada, retrospectiva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

⁴⁶¹ É Christel Henry que nos dá essa referência a partir de uma entrevista com António C. Cabral, embora não o associem à parte plástica. Não encontramos, na revista, o nome de José Escada como colaborador. Cf. HENRY, Christel – *«A cidade das flores»: Para uma recepção cultural...*p. 507.

exploratória. Os propósitos, as tiragens (quase intimistas), bem como o ponto de vista formal da *KWY*, são de matrizes bem distintas, o que poderá evidenciar como a estadia em Paris (posterior à colaboração na *Imagem*) possa ter sido determinante. Todavia, convém não esquecer que, enquanto estudantes, ilustraram revistas como a *Ver* (1954), fundada por Bertholo, Escada e Lourdes de Castro, que não tivemos oportunidade de consultar nem de perceber a *imagerie* da publicação. Contudo, e compreensivelmente, a *Ver*, dedicada às artes plásticas, parece ser muito mais um antecedente experimental - Candeias refere mesmo ser a primeira manifestação de Bertholo da sua «vocação gráfica e editorial»⁴⁶², sem que faça, adiante, qualquer outra menção aos seus contributos na *Imagem* - para a *KWY* do que propriamente incursões de Bertholo pela imprensa de cinema.

Se é certo *Imagem* não constitui um momento fulcral para a carreira enquanto artistas de vanguarda, possibilita contudo um entendimento holístico do início da sua produção, e demonstra que Bertholo e Escada já teriam experiência na conceção de revistas antes da *KWY*, esta sim de produção artesanal e tiragens curtas, bastante colaborativa e ampla no sentido em que não se restringia às artes plásticas, ainda que sem um programa artístico e/ou manifesto definido, para ser, antes, um «objecto cultural em si, espaço aberto de participação e experiência, prática e teórica, sem orientações ou condicionalismos prévios»⁴⁶³. A ligação ao cinema destes dois artistas, materializada na sua associação ao cineclube e colaboração da revista *Imagem*, ainda que diminuta, merece ser explorada. De facto, o atelier por cima do *Café Gelo* (que já possuía uma ligação indelével ao “grupo” do *Café Gelo* - associado aos surrealistas e, em particular, a Mário Cesariny) onde, por volta de 1956, Bertholo, Escada, João Vieira e Gonçalo Duarte se reuniam⁴⁶⁴ não era muito longe da Rua do Crucifixo, onde se localizava a sede do cineclube *Imagem*.

O fascínio de Bertholo pelo movimento e pelo cinema, que precede a pintura propriamente dita – recorde-se que, aos 17 anos, impressionado e inspirado pelos filmes

⁴⁶² CANDEIAS, Ana Filipa – *A revista KWY*. In ACCIAIUOLI, Margarida (coord. cientf.) - *KWY: Paris 1958-1968*. [Lisboa]: Assírio & Alvim / Centro Cultural de Belém, 2001, p. 88.

⁴⁶³ DIAS, Fernando Paulo Rosa - *A nova figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*. Tese de doutoramento em Ciências e Teorias de Arte apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: [ed. Autor], 2008, p. 267.

⁴⁶⁴ DIAS, Fernando Paulo Rosa - *A nova figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*... p.263.

de Norman MacLaren⁴⁶⁵, René chegou a pintar em película⁴⁶⁶ -, não é abandonado no seu percurso artístico nos anos 60. Fernando Dias analisa a pintura de *A taste of honey* (1964), que remete textualmente para um filme (Tony Richardson, 1961), referindo que Bertholo, no quadro, utiliza a repetição como se tratasse de fotogramas de uma película cinematográfica, fazendo com que «sequências ordenadas e repetidas de elementos, com pequenas variações, sugerem uma temporalidade como uma película de cinema de animação»⁴⁶⁷. Também a ilustração que faz para o western de *Imagem* [Fig. 68] denota alguma influência do cinema de animação e da banda desenhada pela sequencialidade e alguma comicidade que sugere no tratamento das figuras. No que diz respeito à *imagerie* que pontuava o grafismo de *Imagem*, no nosso entender é possível reconhecer algumas reminiscências em obras como *L'air du temps* (1965) e *O homem da madeira* (1965)⁴⁶⁸, visível nos signos gráficos e «objecto-figura»⁴⁶⁹ que compõem as obras.

René Bertholo já conheceria José-Augusto França aquando do início da colaboração na segunda série da revista *Imagem*, uma vez que o artista tinha exposto no I Salão de Arte Abstracta, organizado em 1954 por França, na Galeria de Março⁴⁷⁰. Ernesto de Sousa, como que intuindo o valor de Bertholo, pronunciava-se de forma apreciativa sobre o seu trabalho na revista, pouco tempo depois de René ter partido para a Alemanha.⁴⁷¹ Também António Alfredo, João Abel Manta, Francisco Keil do Amaral – a quem já tinha sido atribuído, nos anos 30, prémios de ilustração de cartazes⁴⁷² a título individual e com Maria Keil -, contribuíram para a *Imagem* com alguns dos seus desenhos. Desconhecemos se esta organização artística enquadrava-se nas mãos de Ernesto de Sousa, embora esta seja um dos que mais se pronuncia sob o aspeto gráfico da revista, o que leva a crer que teria algum papel nesse sentido. Ernesto de Sousa não assina nenhum desenho – mas, como se sabe, valorizou a pintura e arte na sua associação com o cinema, acabando ele próprio por se afastar deste último. O seu impulso à criação

⁴⁶⁵ Foi também através do *Cine-clube Imagem* que Vasco Granja descobriu o cinema de animação (Cf. GAIO, António – *História do cinema português de animação...* p.87): não sabemos se esse terá sido o caso de Bertholo, embora sobre o ponto de vista cronológico se possa considerar tal hipótese.

⁴⁶⁶ DIAS, Fernando Paulo Rosa - *A nova figuração nas artes plásticas em Portugal...*, p. 296.

⁴⁶⁷ DIAS, Fernando Paulo Rosa - *A nova figuração nas artes plásticas em Portugal...*, p. 296.

⁴⁶⁸ Esta obra, que até 2001 ainda não tinha sido exposta, encontra-se reproduzida em ACCIAIUOLI, Margarida (coord. cientf.) - *KWY: Paris 1958-1968...* p. 152. As restantes obras citadas encontram-se igualmente reproduzidas neste catálogo.

⁴⁶⁹ ACCIAIUOLI, Margarida (coord. cientf.) - *KWY: Paris 1958-1968...* p. 432.

⁴⁷⁰ POMAR, Alexandre - *Figura. Ficção*. In RAMOS, Maria (coord.) - *René Bertholo*. Porto: Fundação de Serralves, 2000, p. 31.

⁴⁷¹ In SOUSA, Ernesto – *Fita de fundo. Imagem*. Lisboa. 2ª Série, N. 18 (Agosto 1957), p. 207.

⁴⁷² Primeiro lugar num concurso de cartazes para a SNBA, a propósito da Grande Exposição Industrial Portuguesa. Cf. QUINTAS, Ana Maria da Silva Barros - *Grafismo e ilustração em Portugal...* p. 201.

artística manifesta-se, por exemplo, no papel que, após o 25 de Abril, teve no desenvolvimento de exposições como a Alternativa Zero e no lançamento de artistas como Julião Sarmento e Cabrita Reis⁴⁷³. António C. Cabral refere que «O Zé Ernesto era o cinema e depois teve... uma segunda reencarnação (...) a certa altura foi-se desinteressando do cinema e interessando-se pela arte, e o cinema na arte»⁴⁷⁴, mas a realidade é que, antes disso, já tinha demonstrado interesse nestas questões ao nível da crítica de arte e produção teórica sobre pintura, na revista *Imagem* e fora. Lança, por exemplo, o livro *Pintura Portuguesa Neo-Realista* em que muitos dos intervenientes são os que colaboraram na revista *Imagem*.

A par destes artistas consagrados e emergentes, destacam-se ilustradores associados ao *design* de cartazes, como Paulo Guilherme [Fig. 65], que ilustrou, nos anos 50, *PERDEU-SE UM MARIDO* (Henrique Campos, 1956) e *VIDAS SEM RUMO* (Manuel de Guimarães, 1956); bem como Rogério Ribeiro, associado, como vimos, ao Neorrealismo, que ilustra *MADANELA* (Manuel Costa e Silva, 1977) e *A MOURA ENCANTADA* (Manuel Costa e Silva, 1985)⁴⁷⁵.

Por fim, destacamos os ilustradores da banda-desenhada que colaboram na revista *Imagem*, como Fernandes Silva. Este ilustrador, hoje algo esquecido, trabalhava em revistas de banda desenhada de banda desenhada, como o semanário *Cavaleiro Andante* (Lisboa, 1952-1962), onde se ressalta a ilustração ao livro *Alice no país das maravilhas* (o filme da Disney, recorde-se, estreara em Portugal em 1951), uma «das mais conseguidas adaptações à BD»⁴⁷⁶, e n' *O Diabrete* (Lisboa, 1941-1951), com a criação do herói «O ponto», o detetive sem rosto. Foi uma das figuras mais importantes da BD humorística dos anos 50⁴⁷⁷, atividade que já começara na adolescência e que vemos evidenciada no sentido de humor e de crítica na imagem que reproduzimos [Fig. 69]. No âmbito da sua produção para desenhos em revistas de cinema, que começou a fazer por volta dos vinte anos, é de salientar que um dos seus desenhos a propósito de um filme de Jacques Tati fora publicado na revista espanhola *Cinema 55*. Ernesto de Sousa, por sua

⁴⁷³ HENRY, Christel - «A cidade das flores»... p. 478,

⁴⁷⁴ HENRY, Christel - «A cidade das flores» ..., p. 478.

⁴⁷⁵ TRANCOSO, Paulo - *O cartaz de cinema em Portugal: uma exposição, uma viagem*. [s.l.]: Academia Portuguesa de Cinema, 2008, pp. 58-59.

⁴⁷⁶ BÓLEO, João Paulo Paiva; PINHEIRO, Carlos Bandeiras - *Banda desenhada portuguesa, anos 40 – anos 80*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2000, p. 76.

⁴⁷⁷ BÓLEO, João Paulo Paiva; PINHEIRO, Carlos Bandeiras - *Banda desenhada portuguesa...* p. 76.

vez, refere-se a ele como «um estudioso do cinema animado»⁴⁷⁸. As afinidades da banda-desenhada, na sua expressão visual e gráfica é, na nossa perspetiva, a mais próxima de uma ideia “cinematográfica”, quer pelo recurso incomensurável à imagem, quer pela sua organização e disposição em vinhetas e tiras, e essa ligação que sai reforçada quando associada ao cinema de animação. A título de exemplo, o realizador Artur Correia, um dos nomes mais sonantes do desenho animado português, começou como ilustrador de banda desenhada, dando continuidade à herança de Fernandes Silva⁴⁷⁹.

⁴⁷⁸ SOUSA, Ernesto – Fita de fundo. *Imagem*. Lisboa. 2ª Série, N.º 18 (agosto 1957), p. 207.

⁴⁷⁹ BÓLEO, João Paulo Paiva; PINHEIRO, Carlos Bandejas - *Banda desenhada portuguesa...* p. 76.

5. Relatório de estágio

O estágio na Biblioteca Pública Municipal do Porto (BPMP) iniciou-se a 8 de novembro de 2017 e terminou a 24 de janeiro de 2018. Ao todo, perfizeram-se 355h em trabalho, distribuídas ao longo de dois meses e meio, com um horário semanal de cerca de 38 horas. O nosso trabalho consistiu no levantamento, consulta e recolha de dados catalográficos de, numa primeira fase, publicações periódicas de cinema e de, numa segunda fase, monografias de cinema.

A Biblioteca Pública Municipal do Porto, criada em 1833 por ordem de D. Pedro IV, recebe desde essa data, em princípio, todas as publicações editadas em Portugal, por depósito legal.⁴⁸⁰ Além destes documentos, alberga doações e coleções próprias que lhe foram legadas, pelo que também possui – para além de publicações manuscritas e impressas - uma coleção cartográfica e iconográfica. Trata-se, assim, de uma biblioteca de cariz patrimonial, uma vez que guarda, conserva e valoriza os fundos documentais de que é depositária: mais de um milhão de livros e 50 mil títulos de periódicos.⁴⁸¹

Este enorme acervo encontra-se tratado bibliograficamente, organizado em Catálogo Informatizado (que não é, ainda, capaz de cobrir a totalidade dos exemplares existentes na BPMP), onde constam as publicações dotadas de depósito legal e outras, seja de que génese forem, a partir de 1991 em diante, bem como publicações anteriores entretanto já introduzidas no sistema; o Catálogo Manual (onde se podem procurar títulos até 1991) e o Catálogo de Fundo Antigo (até 1940, embora se possam encontrar títulos anteriores a esta data quer no catálogo manual, quer no informático). Assim, quando o catálogo informatizado não devolve qualquer resposta à procura da monografia ou periódico em questão, deve-se sempre retificar nos catálogos manuais (até 1991) ou, se se tratar de uma obra anterior a 1940, pesquisar no catálogo do fundo antigo.

- **Levantamento de títulos de publicações periódicas**

Antes do início das atividades, a 8 de novembro, já havíamos recolhido, a partir dos títulos da *Bibliografia portuguesa de cinema* de Jorge Pelayo, a grande maioria das

⁴⁸⁰ BIBLIOTECAS Municipais do Porto – *Biblioteca Pública Municipal do Porto*. [em linha]. Bibliotecas Municipais do Porto, [s.d.], disponível em <<http://bmp.cm-porto.pt/bmp>> (consultado em 19 dezembro de 2017).

⁴⁸¹ PORTO – Biblioteca duplica armazenamento. *Porto*. [em linha] 28 de julho 2015. Disponível em <www.porto.pt/noticias/biblioteca-almeida-garret-duplica-capacidade-de-armazenamento> (consultado a 26 de abril 2018).

cotas dos periódicos nos catálogos em linha e manual até 1999. Cruzamos a informação disponibilizada pelo livro de Pelayo com os catálogos da Cinemateca Portuguesa⁴⁸² e dos boletins⁴⁸³ e catálogos⁴⁸⁴ Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, bem como a partir de referências com que nos deparávamos na bibliografia especializada.

Reunidas as cotas respeitantes às publicações periódicas, deu-se início à sua consulta e manuseamento, de forma a recolher elementos para uma catalogação minuciosa ao nível dos seguintes parâmetros: *Ano, Diretor, Editor, Colaboradores, Periodicidade, Local, Assuntos, Anos/séries/números disponíveis, Descrição física, Cota, Ilustradores, Notas*, aprovados pela nossa supervisora do estágio. A recolha destes parâmetros teve como objetivo a identificação o mais precisa possível dos documentos e o facilitamento no acesso à informação.

Este levantamento foi feito quer para os títulos do catálogo manual – o enfoque do nosso trabalho no estágio – quer para os títulos já informatizados (e disponíveis em linha) com o objetivo de completar – e corrigir, se fosse o caso – sempre que possível, os registos de catalogação e indexação existentes. Nesse sentido, podemos afirmar ter consultado a esmagadora maioria das publicações periódicas de cinema portuguesas (e algumas estrangeiras) até aos anos 2000. O motivo para optarmos por consultar os espécimes já informatizados prende-se por, na nossa perspetiva, certos setores como o dos *Colaboradores* e *Ilustradores* serem de grande importância para o investigador interessado em consultar esses espécimes, embora nem sempre sejam muito completos nos catálogos das bibliotecas. Tentamos, pois, colmatar essa falta. Da mesma forma, é necessária alguma atenção dada aos *Assuntos* e *Índices* a que o periódico se encontra associado: por exemplo, a revista *Movimento* deve-se associar, até ao N.º5, aos *Assuntos* de *Cinema* e *Moda*, mas a partir do N.º6 passa a dedicar-se exclusivamente à cinematografia. Da mesma forma, há certas revistas que congregam variados temas desde Literatura, Cinema, Teatro – pelo que devem ser indexados em ambos -, ou que mudam o seu local de publicação (vd. *O Cinema Educativo* que é, inicialmente, publicado em Vila Nova de Gaia, passa, a partir do N.º 3, a ser no Porto). No nosso entender, é importante registar estas alterações.

⁴⁸² CINEMATECA PORTUGUESA – *Catálogo da Biblioteca da Cinemateca Portuguesa*. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1979.

⁴⁸³ FERNANDES, Raul de Matos – *Jornais do Porto (1986-1925)*. Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIV. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1978, p. 36.

⁴⁸⁴ *Publicações periódicas portuguesas existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (1911-1926)*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1991.

Um dos parâmetros que consideramos mais necessário completar foi o respeitante às Existências: *Séries/Anos/Números* disponíveis no fundo documental da Biblioteca, de forma a esclarecer ao leitor, muito concretamente, do que existe, para que ele possa pedir e aceder ao que pretende de forma mais direta e certa. Como o leitor na BPMP e na maioria das bibliotecas públicas apenas pode consultar um certo número – condicionado – de periódicos à vez, consideramos fundamental que lhe seja fornecida a informação do número de volumes associado a cada cota que irá pedir e receber, dado que associado a um título pode estar um ano com apenas alguns números, enquanto para um mesmo ano civil o leitor poderá receber encadernações, por exemplo, de 4 volumes (como acontece com a *Cinéfilo* dos anos 30).

Apesar dos nossos esforços em clarificar estes parâmetros, coisa que conseguimos na maioria dos periódicos que consultamos, reconhecemos que mesmo nos nossos Apêndices, em alguns periódicos, essa descrição não se encontra tão completa, pois o que acima descrevemos foi uma constatação que se deu à medida que consultávamos os títulos pedidos e que convivíamos com as dificuldades e a pouca clareza na descrição das existências em catálogo. Esperamos, contudo, que esta falta – compreensível à luz do gigante acervo que a BPMP possui em tratamento - seja colmatada com os nossos esforços e com a nossa recolha efetuada ao longo do estágio.

Deparamo-nos, por vezes, com inconformidades ao nível das cotas do catálogo manual, em que a consulta e verificação de cada exemplar se revelou fundamental para o corrigir – foi o caso de *Cinematographo* e *Gazeta da Figueira*, esta última associada à cota de uma miscelânea onde não constava o referido periódico. No decorrer do manuseamento dos exemplares periódicos chegamos a detetar um exemplar que não estava tratado pela Biblioteca, uma vez que o pequeno folheto – um programa do Cinema Olímpia – se encontrava, erroneamente, no interior do periódico *Programa – Trindade* (N.º2, outubro de 1934).

Graças a esta tarefa, fomos capazes de apreender o sistema de funcionamento do extenso fundo documental da BPMP, nomeadamente ao nível da organização e categorização de cotas dos periódicos e da clarificação dos instrumentos de pesquisa ⁴⁸⁵, o que agilizou o nosso trabalho.

⁴⁸⁵ A título exemplificativo, percebemos que os periódicos e revistas encontram-se classificados nas cotas, geralmente, por *P-A*, *P-B* e *P-C*., enquanto boletins (de cineclubes, por exemplo), folhetins e alguns programas de sessões, organizam-se nos *SP-A* e *SP-B*. Por sua vez, *E-A* e *E-B* são, comumente, revistas estrangeiras. A constituição da cota pode ainda revelar-nos indicações sobre a localização dos títulos: cotas iniciadas por *E-B* e *C-B* encontram-se guardadas na Biblioteca Almeida Garrett.

A consulta de periódicos antigos sensibilizou-nos para a questão do estado de conservação destes documentos, que embora, de modo geral, seja boa, encontramos, contudo, alguns exemplares em estado de crítico de conservação – sobretudo os mais antigos guardados em “Miscelâneas”. De facto, a conservação de exemplares tão antigos, sobretudo ao nível de periódicos, pelo papel utilizado, é um desafio que os arquivos e bibliotecas públicas e patrimoniais têm de enfrentar. Como beneficiamos do estatuto de estagiária, alguns documentos que, em princípio, estariam retirados ou de acesso condicionado, foram-nos facilitados para consulta.

A par deste processo de recolha de dados para catalogação, que tentamos que fosse sempre o mais completo, fomos levantando informações que se revelariam importantes para o nosso trabalho. Sempre que possível, tentamos folhear as revistas, jornais e boletins seguindo uma lógica cronológica: essa metodologia permite o levantamento e deteção de certas “tendências” nas revistas e dos temas prementes no mundo cinematográfico, o que contribuiu para um entendimento das estreias, da receção de filmes, e, sobretudo, da própria história do cinema – desde evoluções tecnológicas, como o aparecimento do cinema sonoro e da televisão, o advento do vídeo, ou até mesmo a emergência do DVD, que substituiu o suporte de eleição dos “videófilos”⁴⁸⁶ e que é contemporâneo do declínio das revistas de cinema.

A tarefa de recolha, análise e consulta revelou-se bastante morosa, pela minúcia que exige. Por estes motivos, apenas na segunda quinzena de dezembro fomos capazes de terminar esta parte fundamental do estágio.

Findo este processo, contabilizamos um total de 308 publicações periódicas apuradas a partir da Bibliografia e da nossa pesquisa. Conseguimos constatar que, desta lista, a BPMP conta com algumas inexistências (53 títulos). Ainda assim, o acervo da BPMP é bastante completo dado que, feitas as contas, 82,8% das publicações periódicas de cinema existentes em Portugal encontram-se disponíveis nesta biblioteca. Existem, igualmente, revistas estrangeiras distribuídas pelos depósitos da Biblioteca Pública Municipal do Porto e da Biblioteca Almeida Garrett (pelo menos 3 delas não se encontravam informatizadas, e incluímos na nossa tabela). A nível de publicações periódicas, encontramos por informatizar 70 referências [Apêndices B - 1] patentes no

Não raras vezes, os periódicos com poucos números, encontram-se encadernados juntamente com outros jornais e revistas, em “Miscelâneas”. As Miscelâneas são organizadas metodologicamente, ou por região, ou por classificação de assunto (Cinema; Artes; Desportos).

⁴⁸⁶ *Vd.*, por exemplo, para o vídeo as publicações *Video15* (Lisboa, 1986-1988), *Play Magazine* (Lisboa, 1988), *Videograma* (Lisboa, 1988), *etc.* e para o DVD, *DVD Review* (Lisboa, 2001).

catálogo manual, o que significa que 27,5% do acervo da biblioteca, em termos de publicações periódicas cinematográficas, estava por informatizar. Conseguimos, assim, aumentar o espectro de periódicos de cinema de Jorge Pelayo, que lista, para uma cronologia semelhante (1912-1998), aproximadamente 203 publicações.

- **Recolha de títulos de monografias**

A partir da sétima semana do estágio demos início à recolha de títulos para incluir nas Monografias, embora, tenhamos regressado aos periódicos por diversas vezes durante esse período. Uma vez mais, este levantamento tem em conta a recolha de Jorge Pelayo, bem como outros títulos com que nos deparamos ao longo da nossa investigação. À semelhança do que fizéramos para os periódicos, o primeiro passo foi verificar a existência dos títulos apontados a partir de *Bibliografia Portuguesa de cinema* no catálogo informatizado, e assinalar aqueles que estavam em falta. Para nossa surpresa, eram muitas as monografias que ainda não estavam incorporadas no catálogo informatizado e, seguidamente, iniciamos a pesquisa nos ficheiros do catálogo manual, que à semelhança dos periódicos pode conter títulos não informatizados até ao ano de 1991. A nossa pesquisa deu-se, primeiro, por assunto (onde descobrimos outros títulos não apontados por Jorge Pelayo), por autores (de modo a cobrir a produção das pessoas ligadas à escrita de assuntos do cinema) e, por fim, os títulos das publicações. A consulta das monografias é, de modo geral, mais ágil e metodologicamente mais clara: os parâmetros que nos comprometemos a preencher foram os relativos ao *Autor, Título, Local de publicação, Editor, Coleção, Ano, Páginas, Formato, Ilustração, Cota, Notas*. Nas monografias, a inclusão da *CDU – Classificação decimal universal* pareceu-nos imprescindível por estar na base da indexação dos temas e assuntos em sistemas bibliográficos, pelo que abranger tal parâmetro facilita o acesso à informação.

No âmbito das monografias, para além da pesquisa no Catálogo Manual, foi necessário aceder ao Catálogo do Fundo Antigo. Compreender a caligrafia dos verbetes revelou-se um desafio e, por vezes, induziu em pequenos erros – o que só demonstra, por um lado, a necessidade de confrontação do objeto presencialmente (não ficar apenas pela informação do verbete do catálogo manual), para verificar se é o mesmo associado à cota; e, por outro, evidencia a vantagem da informatização dos registos.

Dentro deste amplo conjunto designado de Monografias, encontramos livros, mas também folhetos e até programas de sessões que, à época, foram catalogados como publicações monográficas, e não como fazendo parte de um conjunto de publicação

periódica. Nesses casos mantivemos, naturalmente, a designação e catalogação anteriormente definida pela Biblioteca.

De forma a catalogar cada monografia de acordo com as orientações portuguesas e práticas da BPMP, atentamos noutros registos do catálogo informatizado, bem como à bibliografia normativa de catalogação – o ISBD⁴⁸⁷ / Descrição Bibliográfica Internacional Normalizada - e tentámos atender aos registos de autoridade, de forma a identificar, univocamente, as pessoas e entidades associadas à produção das monografias⁴⁸⁸. Assim, os registos em que Luís de Pina aparecia sob a forma de “Luís de Andrade de Pina” foram “catalogados” na nossa tabela por apenas LUÍS DE PINA.

Os esclarecimentos da nossa supervisora de estágio revelaram-se preciosos. Com as referidas bases e com o auxílio e esclarecimentos da nossa supervisora de estágio e bibliotecários da instituição de acolhimento, foi-se estabelecendo uma aprendizagem no tratamento catalográfico de fundos documentais. No caso de dúvidas persistentes, cruzamos com a informação disponível no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal, que é comumente o exemplo a seguir pelas demais bibliotecas portuguesas.

Esta tarefa prolongou-se até ao final de janeiro, altura em que recolhemos todos os títulos de cinema que não estavam informatizados. Apesar da tentativa de cobrir tudo o que nos foi possível, salvaguardamos a possibilidade de algum nos ter escapado. Em todo o caso, foram recolhidas 254 monografias dos ficheiros que ainda não se encontravam informatizados ou que se encontram no catálogo apenas com um registo provisório (*i.e.*, só com o título associado a uma cota, sem qualquer outra informação – como foi o caso de 3 títulos que recolhemos e preenchemos na nossa tabela), sendo que destas 13 correspondem ao Catálogo do Fundo Antigo.

Devemos ressaltar que, apesar da nossa vontade, não foi possível consultar todas as monografias recolhidas, por limites de tempo associados ao término do estágio. Contudo, quase metade dos títulos de monografias (122 em 254) foi retificada por nós, através da consulta e manuseamento dos objetos. Nos casos em que tal não foi exequível, preenchemos os parâmetros de catalogação tendo em consideração os elementos que constam no verbete do ficheiro do catálogo manual, informação essa que foi cruzada com os dados para o mesmo título presentes no catálogo da Biblioteca Nacional de Portugal.

⁴⁸⁷ *DESCRIÇÃO BIBLIOGRÁFICA INTERNACIONAL NORMALIZADA (ISBD)*. Edição consolidada. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2012.

⁴⁸⁸ Infelizmente, não houve oportunidade de pôr em prática os registos de autoridade para colaboradores de periódicos, que muitas vezes recorrem a pseudónimos e abreviaturas nas assinaturas de artigos.

A consulta das monografias, que, à partida, afigura-se algo paralela à tónica do nosso estudo, constituiu, na verdade, um poderoso auxílio para compreender algumas questões subjacentes ao nosso trabalho, onde podemos encontrar bibliografia para complementar e sustentar algumas das nossas conclusões. Por outro lado, a partir desta consulta foi possível conhecer importantíssimos catálogos publicados em Portugal sobre cinema, como são os da Cinemateca Portuguesa e mesmo da Fundação Calouste Gulbenkian, sobretudo na década de 80. Muitos destes – com evidente interesse estético e textual – encontram-se completamente esgotados e inacessíveis, e, por isso, desconhecidos do público⁴⁸⁹ - apesar de constituírem uma fonte de informação que merece ser consultada e conhecida. Estas descobertas foram, indubitavelmente, uma das grandes mais valias da consulta de monografia (para além, claro está, de fontes mais antigas que também tivemos oportunidade de encontrar) e devem ser, na nossa perspetiva, introduzidas no catálogo em linha com prioridade, para que os investigadores, curiosos e interessados possam saber da sua existência.

Todo este processo – materializado e consultável no Apêndice – B deste trabalho - foi acompanhado pela nossa supervisora do estágio, e acreditamos ter contribuído não apenas para a instituição, ao fornecer detalhes completos daquela que é uma ínfima parte – mas importante – do acervo da Biblioteca, mas também beneficiamos bastante deste projeto, uma vez que possibilitou a consulta sistemática e cuidadosa das revistas, que talvez de outra forma se revelasse mais restrita e com uma visão menos holística. Bem assim, obrigou a uma postura multidisciplinar e aberta à aprendizagem de outras áreas.

Este estágio, pelos benefícios que trouxe para o nosso trabalho e pelos benefícios que esperámos ter fornecido à instituição e a eventuais leitores e investigadores, através da catalogação minuciosa dos periódicos e de algumas monografias de cinema, mostrou-nos bem quão verdadeira é a máxima de Umberto Eco: «(...) a principal função da biblioteca (...) é de descobrir livros cuja existência não se suspeitava e que, todavia, se revelam extremamente importantes para nós»⁴⁹⁰.

⁴⁸⁹ A Cinemateca Portuguesa não tem disponível um catálogo total e atualizado das suas publicações. Existe, todavia, uma pequena monografia, datada de 1994 e com grande parte dessa listagem. Cf. MUSEU DO CINEMA – *Edições da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1994. Encontra-se disponível uma versão de 2014, também incompleta. Cf. CINEMATECA PORTUGUESA – *Edições da Cinemateca*. [Em linha]. Atualizado em novembro de 2014. Disponível em <<http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/edicoes2014.pdf>> (consultado a 1 de maio de 2018).

⁴⁹⁰ ECO, Umberto – *A biblioteca*. Lisboa: Difel, 1987

6. Contributos para a valorização e dinamização das revistas enquanto objeto

Os periódicos, as revistas e os boletins de cinema possuem, na nossa perspetiva, valor patrimonial ao nível histórico, documental, bibliográfico, e, como vimos, também estético – pois esta produção gráfica deixa uma marca no âmbito da cultura visual e da cultura ligada aos meios de comunicação.

Comummente as publicações periódicas são enquadradas no âmbito do património bibliográfico⁴⁹¹, embora, na nossa perspetiva, devam também ser entendidas como objetos da cultura material num sentido mais lato. Não obstante a sua valiosa valência de transmissores de conhecimento para as mais variadas áreas, as revistas de cinema devem ser valorizadas como objetos físicos singulares, constituídos por materiais e estéticas que foram utilizadas consoante os períodos históricos⁴⁹². De facto, através das revistas conseguimos compreender quais as técnicas e processos mais utilizados nas artes gráficas, e algumas revelam-se verdadeiramente fundamentais, como a introdução sistemática da rotogravura ao longo dos anos 30. Por outro lado, estes objetos também podem ter passado por um percurso singular e próprio ao longo da sua existência. No caso dos exemplares que se encontram na Biblioteca, é certo que a maioria terá sido adquirida por depósito legal, pelo que o seu percurso não se revela especialmente notável - todavia, estes exemplares existem em coleções e podem atestar um percurso mais heterógeno e singular.

Destacamos, sob o ponto de vista da valorização estética e documental das revistas, as iniciativas levadas a cabo pela Cinemateca Portuguesa, o mais completo acervo de material cinematográfico fílmico e extrafílmico, e da Hemeroteca de Lisboa, pelo serviço que presta ao digitalizar e disponibilizar, com registos informativos, algumas das revistas que constam do seu espólio. Contudo, e não obstante os espaços museológicos dedicados ao cinema existentes no país (em locais tão distintos como Lisboa, Leiria ou Melgaço), consideramos que a questão da cinefilia, algo tão importante na constituição do cinema, é, por vezes, relegada para segundo plano. Recorde-se, a este propósito, a importância da *memorabilia* cinematográfica – visível já nas épocas a que

⁴⁹¹ Como já vimos, o artigo 85 da Lei 107/2001 pode aplicar-se aos bens culturais que aqui tratamos – as revistas de cinema.

⁴⁹² GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio – *Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015, p. 229.

nos referimos, em que as revistas eram já objeto colecionáveis⁴⁹³. Os impressos⁴⁹⁴ – *posters*, cartazes, cartonados – comercializáveis, a emergência do *merchandising* (como bonecos, caramelos, caixas de fósforos – estes últimos mais imediatos e perecíveis) relacionados com os filmes demonstra bem o interesse dos cinéfilos da época na materialização da imagem cinematográfica, e são objeto de desejo pelos colecionadores de hoje, pela eventual raridade, técnica, beleza ou interesse histórico. No caso das revistas de cinema portuguesas, elas são um fenómeno específico na imprensa periódica por diversos motivos, dos quais já muito temos vindo a discursar, sendo um dos mais evidentes e de destaque a profusão de imagens.

Assim, as revistas de cinema são, na nossa perspetiva, um elemento fundamental para a exposição de espaços museológicos dedicados à arte cinematográfica, embora nem sempre sejam assim consideradas. Por estes motivos seria fundamental a constituição de estratégias de divulgação e valorização destes objetos.

No início do nosso estágio, tínhamos a intenção de realizar projetos que reconhecessem as revistas, através de uma intervenção que pressupusesse o conhecimento efetivo do objeto e a criação de uma leitura valorativa. Esta valorização podia fazer-se sentir de duas formas: uma via mais informativa, através da criação de fichas históricas para as principais revistas dos anos 30 e 50/60 e outros materiais especializados; e, uma vertente mais divulgativa e interpretativa⁴⁹⁵, que oferecesse diferentes leituras para um uso ativo deste património, e de forma a sensibilizar um público geral para um património pouco evidente – o das revistas de cinema.

De forma a responder a este último intento, poderia organizar-se uma pequena exposição temporária, que informasse e valorizasse estes objetos. Tratando-se de um

⁴⁹³ Vimos isto, por exemplo, a propósito da *Cinéfilo*. Para além das revistas, recorde-se ainda os objetos a que se refere o catálogo QUEIRÓS, Maria Inês (coord. ed.) - *Cinema em Portugal: os primeiros anos...*, a que neste trabalho aludimos, bem como as considerações de Edgar Morin sobre estas “reliquias” de culto (Cf. MORIN, Edgar - *As estrelas...*).

⁴⁹⁴ Este tipo de *memorabilia* conhece um declínio a partir dos anos 50, com a incorporação da televisão: o espectador «recebia as imagens todas em casa (...) passou a receber todas as informações, com maior rapidez, pela TV» (Cf. NOGUEIRA, Soraia Nunes – *A imagem cinematográfica como objeto colecionável: o colecionador na era digital*. Dissertação apresentada à Escola de Belas Artes na Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte: [edição de autor], 2004, p. 172). Por outro lado, o *merchandising*, materializado em bonecos que já eram produzidos desde os anos 40 – como os bonecos *Mickey* (Cf. *Ibidem*, p. 175)-, conhecem um novo fulgor e proliferam nos anos 70 (pense-se, por exemplo, na saga de STAR WARS/GUERRA DAS ESTRELAS (George Lucas, 1977-1983).

⁴⁹⁵ Diferenciamos informação de interpretação, segundo os postulados fundadores de Freeman Tilden, pois cremos que esta última é uma forma de revelação baseada na informação, e não dados e investigação em bruto. Cf. BALLART HERNÁNDEZ, Josep; JUAN I TRESSERAS, Jordi – *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel, 2014, p. 175.

património bibliográfico e documental, especialmente frágil, esta mostra deveria realizar-se, idealmente, no espaço da Biblioteca, uma vez que ela é detentora do acervo e tem como missão a sua proteção e conservação. Ao expor no espaço de arquivos e bibliotecas estaríamos, simultaneamente, a reconhecer e dinamizar o seu espólio, mas também a atentar e sublinhar a missão destas instituições em manter a integridade física e continuidade prospetiva destes objetos, que não se encontram cristalizados no tempo e tiveram, como objetivo, ser manuseados: deve-se, pois, conciliar a sua preservação com a sua consulta e acesso ao público. Tendo em conta os locais disponíveis para o efeito da Biblioteca Municipal, um dos espaços adequados seria o átrio que antecede a Sala de Leitura, no primeiro piso. O espaço expositivo, aproveitado habitualmente para a mostra de livros e outros documentos, abarcaria não só alguns espécimes mais relevantes, para cada década, sob o ponto de vista estético e documental como poderia conjugar-se com outros *media*. De facto, consideramos que um discurso com essa amplitude – conjugando reproduções de fotografias, fotogramas, vídeos, monografias de ilustradores associados à colaboração das revistas de que aqui tratamos, e mesmo outras revistas não especializadas que contextualizem o panorama das artes gráficas – possibilitam um diálogo entre os objetos, entre as revistas de cinema e o cinema e as artes gráficas. Outras hipóteses de exposição poderiam ser o Claustro da BPMP, espaço muito frequentado no verão por locais e turistas, ou na Biblioteca Almeida Garrett.

Deve-se atender ao facto da exposição de periódicos não é, na maior parte dos casos, tão simples como os livros. Os jornais e as revistas estão, habitualmente, encadernados em volumes próprios ou miscelâneas, o que condiciona a sua exibição. Porém, para além desta valorização do objeto material e documental dos periódicos, construiríamos uma leitura entre várias artes e objetos, desde monografias a fotografias/fotogramas e eventualmente vídeos. Seria do nosso agrado incitar, simultaneamente, uma consulta e boas práticas responsáveis nos visitantes, recordando que cada objeto é, em princípio, passível de ser manuseado (não no contexto expositivo); pelo que, atendendo às fragilidades, condicionantes e, até mesmo, excecionalidade deste património bibliográfico (que conta com poucas tiragens relativamente a periódicos generalistas e monografias em geral), merece um cuidado especial.

Por outro lado, associar outros agentes da cidade, como os alfarrabistas (e, na verdade, são vários os que possuem, na cidade do Porto, muitas das revistas que referimos ao longo deste trabalho), de modo a fazer uma “mostra” sobre este nicho de publicações,

revela-se igualmente interessante. Devolve-se o uso a estas revistas: possibilitando que estas fossem compradas e/ou colecionadas (que, como vimos, não é um ímpeto exclusivo do nosso tempo – já existiam essas intenções, à época). Nestes espaços sim, cada objeto é singular: às vezes com anotações, rasgos, assinaturas e que, na nossa perspetiva, não devem ser apagados em busca de um exemplar perfeito.

Os limites de tempo a que estamos sujeitos, não permitiram, todavia, o planeamento devido para a concretização destes projetos. Assim, apenas tivemos a possibilidade de estudar o objeto de estudo – que como se sabe precede toda a valorização do objeto - e dar azo à vertente mais informativa, através da criação de um instrumento de consulta paralelo: um *blog* denominado *Cinema em revista(s)*⁴⁹⁶ que tem como objetivo principal a partilha de informação relativamente a índices de revistas e partilha de referências para a história da imprensa periódica de cinema em Portugal que recolhemos ao longo do nosso trabalho. Foi o conteúdo possível de aplicar e por em prática alguns dos conhecimentos adquiridos a partir do estágio, e serve como tubo de ensaio – um atlas visual – das interpenetrações que se poderiam fazer entre o cinema e as revistas. Para responder a esse intuito, criamos um acervo visual onde consta a inclusão de revistas de cinema que aparecem em filmes; bem como fotografias das “estrelas” a posarem com revistas portuguesas, que foram recolhidas a partir destas. Tentaremos incluir, quando possível, uma seleção de ilustrações respeitantes à arte cinematográfica publicadas em revistas e jornais, desde que não exista conflitos ao nível do Código de Direitos de Autor. Um instrumento desta natureza exigirá, naturalmente, uma atualização consistente, pelo que os conteúdos de que dispõe não são fechados nem definitivos.

⁴⁹⁶ Consultável através da seguinte ligação: www.cinemaemrevistas.wordpress.com.

Considerações finais

Finda esta investigação, é o momento de verificar se respondemos ao que nos propusemos aquando do início deste trabalho e se encontramos respostas para as questões que enunciámos na Introdução.

No que diz respeito aos objetivos previamente definidos, conseguimos delinear, através da análise das revistas, quais os caminhos e preocupações destas publicações, como estas se revelam atentas aos assuntos da ordem do dia e como acompanham as evoluções tecnológicas do cinema – paixão a que se dedicam – e das próprias artes gráficas, que funcionam como “suporte” ou meio para transmitir os conteúdos cinematográficos. Da análise ressaltou como os anos 30 se revelaram uma década proveitosa nesta imprensa, onde florescem debates críticos – neles podemos adivinhar as posições críticas de muitos dos intervenientes que realizam filmes na época, bem como retirar informações ao nível do ato societário que é ver cinema e outras informações de cariz histórico. Concomitantemente, devemos sublinhar como a participação dos artistas nestas publicações não deve, de todo, ser descurada. Talvez não se encontrem, nas revistas de cinema da década de 30, as elaboradas capas ilustradas que vemos noutras publicações coetâneas ou um pouco anteriores, todavia, as suas páginas dão-nos a conhecer uma ilustração cômica, crítica e atenta de diversos ilustradores – por vezes os mesmos que participaram na *ABC*, na *Ilustração*, e em outros magazines que enumerámos. Em todo o caso, conhecer a via da ilustração aplicada à revista de cinema, nestes anos, é também contribuir para um conhecimento mais alargado do fenómeno dos magazines e da produção gráfica dos seus intervenientes noutras valências que não as mais glosadas.

Contrariamente ao que expectávamos numa fase inicial deste trabalho, esta década – bem como a de 40 – não obstante a sua declarada vontade de levar o cinema a um público alargado, não é desprovida de valores cinematográficos e de pensamento crítico. Assim, as fotografias de vedetas que preenchem os espaços das revistas, e que poderiam apontar para uma vivência exclusiva do vedetismo, de *fait-divers* e notícias cor-de-rosa, coexistem, numa mesma revista, com discursos esclarecidos sobre o cinema. Parece haver uma tentativa de harmonização – ou de abolição - entre uma baixa e uma alta cultura. Panorama bem distinto será o dos anos 50, em que essa cisão se pareceu acentuar. Compreende-se, assim, que a ilustração e a caricatura sejam recursos muito utilizados e que estendam, ampla e inventivamente, as possibilidades do discurso da revista.

Assiste-se a um declínio na imprensa cinematográfica nos anos 40, que, como vimos, se poderá relacionar com a guerra. Vão despontando, neste panorama, os ingredientes fundamentais para o incremento da cultura cinematográfica na década seguinte – materializada através das associações cineclubísticas, da criação da cinemateca (ainda que só abra ao público quase 10 anos depois), entre outros fatores a que aludimos.

Partimos para este trabalho com a intuição de que as revistas das décadas de 50-60 se revelariam distintas das anteriores. Na nossa perspetiva, a própria representação visual da revista o demonstraria, após o folhear de algumas das revistas destas décadas. Para sustentar esta tese, libertando-a de um plano empírico e de modo a verificar a sua plausibilidade, levamos a cabo uma quantificação do uso da imagem, a partir de uma pequena amostra dos objetos de estudo, o que nos proporcionou algumas reflexões importantes. Este exercício foi aplicado, igualmente, para as outras décadas em estudo. De facto, se é verdade que, de modo geral, as revistas que figuraram como casos de estudo demonstram-se menos ilustradas que a generalidade das publicações de anos anteriores, constatámos que tal não se deveu a dificuldades económicas, mas sim por questões “ideológicas” (e a recusa de publicidade que *Visor*, a segunda série de *Imagem* e *Celulóide* não se querera ver, de todo, descurada neste panorama). As imagens publicadas são quase sempre fotografias de cena e muito raramente fotografias publicitárias – reside aí uma das principais diferenças entre a maioria das revistas de 30-40 e as “novas” revistas de 50-60. Tal não significa que as fotografias de cena, que em geral servem para dar a conhecer aspetos do filme aos públicos, tenham sido inobservadas nas revistas da década de 30-40: pelo contrário, elas existem em grande número, e muitas vezes a par e passo das fotografias publicitárias. Ainda assim, se tivermos em conta o elevado número de retratos, verificamos que, por norma, atendem especialmente às “estrelas”.

Queremos com isto sublinhar que existe sim uma cinefilia preocupada e atenta já nos anos 30, mas que não se opõe por completo ao vedetismo e culto das “estrelas”. Por outro lado, nas revistas dos anos 50-60, e tirando partido da massa cineclubística existente, sempre com valores educativos subjacentes, essa oposição já se faz sentir de forma mais intelectualizada. Não raramente estas associações encontram-se ligadas à produção de revistas e outros periódicos de especialidade.

Denotou-se ainda o intercâmbio entre revistas e redatores do estrangeiro e nacionais. Desde cedo, como vimos, que jornalistas cinematográficos como Alberto Armando Pereira, Alves Costa ou, até mesmo, Félix Ribeiro contribuem como colaboradores de

revista de especialidade fora do país. Esta ligação é especialmente profícua nos anos 50, onde sobressai a influência dos *Cahiers du Cinéma*, que, como se viu, influenciaram de forma muito particular a imprensa cinematográfica. Como Christel Henry já sustentara, também a imprensa periódica italiana teve a sua influência na divulgação do Neorrealismo, cujos ecos não deixaram de cá chegar. Algumas revistas tornam-se as grandes divulgadoras do movimento: neste caso, o Neorrealismo liga-se, por exemplo, à *Bianco e Nero* (e, mais tarde, à *Cinema Nuovo* de Artistarco). Tornou-se claro, para nós, que alguns dos “cinemas novos” e das “novas vagas” surgem ligados às revistas, designadamente a *Nouvelle Vague* com os *Cahiers du Cinéma* (o exemplo mais evidente e paradigmático dessa relação), o *Free Cinema* e a *British New Wave* com a *Sight & Sound* (onde colaboram os cineastas Lindsay Anderson e Tony Richardson, por exemplo), ou o cinema *underground* e experimental americano associado à *Film Culture* de Jonas e Adolfas Mekas. Tal panorama é compreensível se entendermos que a cultura cinematográfica, na sua aceção mais geral e, de modo específico nas revistas, plasma quer as necessidades de um novo cinema, quer as suas alterações decorrentes.

No caso português, no nosso entender, as revistas dos anos 50 a que nos referimos neste trabalho tiveram um papel preparatório para as experiências dos anos 60 no novo cinema português, pelo papel divulgativo – mesmo quando não se podiam ver filmes –, exigente e crítico que os redatores imprimiam à publicação, inspirados pelo que se fazia no estrangeiro e em outras revistas. São várias as revistas portadoras dessas novas possibilidades, mas destaca-se, nesse espectro, a *Imagem*. Recorde-se como foi a partir desta que surgiu a ideia e se possibilitou a realização de DOM ROBERTO, que, como vimos, é considerado por alguns autores como um “ponto de viragem” no cinema português. É também na *Imagem* que participam, enquanto críticos, futuros realizadores como Ernesto de Sousa, Seixas Santos, António-Pedro Vasconcelos, entre outros.

É certo que, nos anos 60, a importância das publicações de cinema começa a pulverizar-se, existindo de forma algo irregular e incerta. Também os cineclubes, por esta altura, conhecem algum retrocesso em parte, como vimos, pelas ações da FPCC. O cinema, esse, não deixa de experimentar, tirando partido dos ensaios e teorizações que provinham da cultura cinematográfica que se fomentara. É nesse sentido que se conhecem, nos anos 70, importantíssimas publicações como a *Cinéfilo*.

Se, para nós, era evidente a qualidade gráfica das revistas dos anos 30, por serem mais estudadas e por congregarem artistas sobejamente conhecidos no nosso meio, mais dúbio

era o que poderíamos encontrar nas revistas dos anos 50. Não foi sem alguma satisfação que pudemos descobrir, na *Imagem*, artistas do Neorrealismo associados à ilustração da revista, bem como René Bertholo e, até mesmo, ilustradores de relevo para a banda desenhada, como Fernandes Silva. Não tendo sido possível explorar, em profundidade, cada artista e todas as respetivas colaborações nas revistas em estudo, esperamos, contudo, que o nosso levantamento de ilustradores [Apêndice A – 1; Apêndice B – 1; Apêndice B – 2] permita uma agilização na identificação dos intervenientes destas publicações. A par deste instrumento, esperamos que as abordagens que delineámos na análise dos aspetos visuais destas revistas constituam um contributo para estudos posteriores.

Outrossim, as capas publicitárias das “estrelas” concedem o seu lugar às fotografias de cena e/ou fotogramas, o que constitui uma mudança formal determinante na apresentação da revista e, do mesmo modo, do seu significado e contexto. Estas ocorrências – quase sempre desvalorizadas e ofuscadas pela importância que é conferida às componentes escritas - mereceram, na nossa perspetiva, ser evidenciadas, pois correspondem a uma orientação geral de demarcação face ao magazine ligeiro que não encontra apenas lugar no texto crítico, mas em toda a conceção da revista. De certo modo, podemos considerar estar perante uma “nova vaga” de revistas nos anos 50 – embora coexista com outras publicações que fogem a este panorama, como o *magazine* ligeiro (que não desaparece de circulação). De facto, os mais importantes periódicos de cinema que surgiram nestas décadas de 50 e inícios de 60 denunciam uma clara rutura com os formatos anteriores, distanciando-se deles. Estamos perante, assim, de um conjunto de “novas revistas” para novas possibilidades de cinema que se vão construindo.

Nesse sentido, pensamos ter respondido às principais questões deste trabalho – demonstrando as orientações e preocupações de algumas das revistas das décadas de 30 a 60, explorando as imagens que existem nas revistas de cinema, as associações entre artistas, organismos e revistas, as influências da imprensa estrangeira, as cinefilias possíveis em cada período. Por fim, importa revelar o valor de memória e de fonte visual das revistas, que possuem, *per se*, ligações com a criação artística – como vimos, através da ilustração – mas possibilita também a visualização e conhecimento de imagens fotográficas relacionadas com o mundo do cinema – filmes, protagonistas, salas de espetáculo, publicidade – que de outra forma talvez não conhecêssemos.

A realização do estágio contribui para a aquisição de competências profissionais e possibilitou vários contributos para o encaminhamento da investigação. Simultaneamente, a nossa recolha [Apêndices – B] poderá servir de instrumento de consulta aos investigadores e outros leitores que se interessarem sobre estas matérias.

Por este não ser um trabalho que se queira fechado, ficaram muitas perspetivas passíveis de serem desenvolvidas – que aqui não conseguimos realizar, por falta de oportunidade ou por se tratarem de temas paralelos (mas que, no nosso entender, merecem ser enumerados (e explorados).

A realização de uma “história da imprensa cinematográfica” não constava nos nossos objetivos iniciais, embora, na verdade, se tenha provado necessária. Muito teríamos beneficiado da existência de um estudo prévio e atual dessa génese, que teria possibilitado, quiçá, que prestássemos mais tempo e cuidado aos aspetos visuais das revistas. Neste sentido, pese embora o nosso interesse, não foi possível aprofundar de forma sistemática as ligações entre outras revistas de arte e de artista com os ilustradores das revistas de cinema: sentimos que apenas o fizemos parcialmente, de forma a privilegiar, antes de mais, o conhecimento do nosso objeto de estudo e às suas imagens – estas sim, constituintes de um contributo que nos pareceu inexplorado. Para as décadas de 20 e 30, essas ligações, como vimos, encontram-se relativamente exploradas pela qualidade gráfica das revistas que se produziam, com capas de Jorge Barradas ou Stuart de Carvalhais, no *ABC*, *Civilização*, *Ilustração Portuguesa*. Para as décadas seguintes – embora não estejamos perante um cenário tão fervilhante – é mais rara a atribuição de ligações. Assim, uma comparação sistemática entre as várias revistas e o trabalho dos vários intervenientes afigura-se necessário, e o nosso trabalho pretendeu ser, também, um contributo para tal e que não esgota, de todo, tais relações. Devemos apontar como, sob o ponto de vista de catalogação das revistas, seria fundamental que se fizesse, detalhadamente, o rol dos seus ilustradores, pois muitas das vezes estes artistas aparecem associados de forma surpreendente. A partir de uma base de dados com essas informações (como fizemos para as revistas de cinema), teria sido bastante mais eficaz identificar e enquadrar a atividade dos artistas noutros magazines.

Refletir sobre o “declínio” na imprensa cinematográfica nos anos 40 – mesmo sendo um período que acolheu um grande número de “estrelas” e realizadores de renome entre nós, bem como uma produção fílmica considerável – revela-se necessário e que apenas fizemos superficialmente. Haverá, em épocas de “abundância” (em Portugal,

entenda-se), menos *necessidade*, de ímpeto de reflexão de revistas? A imprensa diária e generalista não poderá ser ignorada nas tentativas de uma resposta para esta questão, bem como o panorama da guerra e pós-guerra e o progressivo ofuscamento do *star-system*, a que aludimos neste trabalho.

As questões patrimoniais que a temática chama à colação e a que apenas aludimos brevemente, merecerem outro destaque para estudos futuros. Recorde-se como o nosso objeto de estudo é integrante da memória do cinema, constituindo, pois, como que «monumentos»⁴⁹⁷, à sua escala, para a “comunidade” que se identifica como cinéfila. Todavia, conforme já definíramos na Introdução, não nos pareceu sensato intentar esse trabalho sem o domínio do objeto do estudo, atendendo à máxima de Carlos Alberto Ferreira de Almeida de que é preciso «conhecer e estudar»⁴⁹⁸ bem o tema - desígnios que tentamos privilegiar neste trabalho. O fascínio que a revista exerce nos dias de hoje, enquanto “reliquia” e como objeto de coleção, é também um tema que nos interessa e que gostaríamos de ter tido oportunidade para lhe dedicar mais tempo.

Sob o ponto de vista do que foi o nosso trabalho no estágio, gostaríamos de ter aplicado os “registos de autoridade” aos periódicos, e não apenas na secção de recolha das monografias. Também a realização de uma exposição não foi aplicável no tempo de elaboração deste trabalho, uma vez que a recolha de dados e o conhecimento do objeto em análise, que precede qualquer valorização e exposição temática, ocupou-nos amplamente. Todavia, é algo que gostaríamos de concretizar e que tentaremos não deixar de parte, tendo já sido demonstrada alguma receptividade em apoio por parte da BPMP. Enquanto esta ideia fica apenas no plano das intenções, manteremos o *blog*, iniciado aquando do estágio, atualizado.

Relativamente a eventuais estudos paralelos, em primeiro lugar, consideramos que seria proveitoso fazer uma revisão ao levantamento de Jorge Pelayo, dado que podem ser incluídos outros espécimes que ele não refere (revistas como *Ecos de cinema* [Lisboa, 1935], *Pop Cine*, entre outras; boletins de cineclubes). Além do mais, essa revisão beneficiaria das tecnologias de que hoje dispomos, e que à época da última monografia de Pelayo – no final dos anos 90 – ainda não se encontravam tão aprimoradas. Esperamos

⁴⁹⁷ A ideia de que “comunidades” humanas tenham, antropológicamente, variadas referências de memória que constituem «monumentos» é também enunciada por Ferreira de Almeida (Cf. ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Património: o seu entendimento e a sua gestão*. Porto: Etnos, 1998, p. 16) Da mesma forma, já aludimos, a partir dos estudos de Edgar Morin, como o cinema pode ser uma matriz de identificação.

⁴⁹⁸ ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Património: o seu entendimento e a sua gestão*...p.21.

ter contribuído, no nosso Apêndice A – 1, um pouco para essa ampliação. Todavia, como se compreenderá, um trabalho desta génese obrigaria a um tempo e meios bem mais alargados e de que não dispusemos.

A partir do trabalho que realizámos, acreditamos ser possível aprofundar “nichos” de investigação, como, por exemplo, a imprensa cinematográfica no Porto. Recorde-se que a primeira publicação foi editada nesta cidade e que ao longo do século XX foram muitas as revistas surgidas no Porto, algumas com elevado interesse, desde as de Alberto Armando Pereira (*Porto Cinematográfico*, *Cinema* [Porto, 1932-1934] – com um aspeto gráfico dinâmico a partir de imagens fotográficas, *O Espectáculo* [Porto, 1927-1929]) às de Mário Dorminsky, já nos anos 80. Também a existência de revistas de cinema nos territórios ultramarinos, em especial Moçambique e Angola, constituiria um possível tema paralelo. Algumas destas publicações, como *Cine intervalo* (Luanda, 1954-1960) possuem um aspeto gráfico digno de interesse (Albano Neves e Sousa realiza algumas capas para a revista).

Tentamos evitar as interpelações da crítica cinematográfica – muito embora muito gosto nos desse, tal tema daria um outro trabalho – mas não podemos deixar de sublinhar como seria fundamental regressar a muitas destas revistas para uma compreensão da crítica de cinema em Portugal. Neste contexto, seria necessário consultar outras revistas (as já muito referidas *O tempo e o modo*, *Vértice*, para citar apenas algumas) que, mesmo não sendo especializadas em cinema, seriam tão fundamentais para este panorama quanto aquelas. As componentes textuais ajudam, indubitavelmente, a conhecer as orientações das revistas face ao entendimento do cinema - sendo que, no presente trabalho, tivemos o cuidado de relevar que a componente visual também propicie e plasme esse conhecimento. Na senda desta ideia, seria um exercício interessante fazer o levantamento do tipo de filmes e de quais películas figuram, por exemplo, ao nível das capas – sobretudo nas revistas dos anos 50 e 60 que aqui analisámos, uma vez que a grande maioria dos frontispícios corresponde a fotografias de cena e/ou fotogramas (à exceção da primeira série de *Imagem*). Na nossa perspetiva, esse levantamento não seria inócuo, mas antes potencialmente revelador.

Através da análise das revistas foi ainda possível identificar outras linhas de abordagem com interesse para investigações paralelas ao nível dos estudos fílmicos. Efetivamente, as revistas de cinema podem ser analisadas sob variadas valências e constituem uma fonte valiosa para temas como o cinema educativo, assunto na ordem do

dia no final dos anos 20 e inícios de 30, a querela do cinema mudo e do cinema sonoro no contexto português, a publicidade fílmica, a receção dos filmes, entre tantos outros. Mencione-se, a título exemplificativo, o inquérito “Os cinemas da província”, que permite conhecer os equipamentos de cinema, as iniciativas do cinema educativo e até a afluência de espetadores a uma escala local.

Está igualmente por fazer um estudo que associe as programações dos cinemas (algumas delas também de cariz periódico), às respetivas salas e aos públicos. As revistas e os programas de sessões, associados a testemunhos de quem viveu a época, constituem uma valiosa fonte de informação para a história dos nossos cinemas e os seus espetadores⁴⁹⁹. Apontamos umas brevíssimas considerações a propósito do cinema Império, Odéon, S. Jorge e Olympia em Lisboa, pois considerámos que a programação cinematográfica e os seus assistentes demonstravam bem os “tipos” de cinéfilos existentes.

Todo o percurso deste trabalho não foi feito sem dificuldades, em especial pela já muito referida ausência bibliográfica e pela necessidade de trabalhar o objeto em bruto. Também a consulta nas bibliotecas que frequentámos se revelou, muitas das vezes, complexa e sem a acessibilidade imediata e eficaz aos exemplares como se desejaria expectável. Da mesma forma, verificamos que muitos destes periódicos – de que se só tem um exemplar conhecido a nível nacional, em alguns casos – estão num estado de conservação preocupante. Na Cinemateca Portuguesa tivemos oportunidade de consultar a *Cine Lisboa* por um formato digital, pois por motivos de preservação estava inacessível. Assim, não obstante preferirmos o registo físico – pelas suas qualidades de objeto *per se* e por, no nosso entender, as digitalizações não possibilitarem a análise da qualidade do papel, das reproduções fotográficas, entre outras informações valiosas para a compreensão da revista. Todavia, mais importante do que isso é a sua conservação, pelo que acreditamos que a digitalização de periódicos, pelas suas características próprias e por muitas das vezes terem uma tiragem menor (sobretudo ao nível de publicações especializadas), deve ser digitalizada por uma questão de salvaguarda. De facto, a realização do estágio sensibilizou-nos para a questão da conservação e aguçou em nós o sentido de cuidado, preservação e valorização deste património bibliográfico. Juntamente

⁴⁹⁹ A distinção “social” por equipamentos de cinema é descrita em 1924 pela revista *Invicta Cine*, que dividiu as meninas do Porto entre «gentis donzelas do Passos, as chiques elegantes do Olímpia, as costureirinhas do Trindade e as sopeiras do High Life», revelando bem como estes locais ganham uma identidade própria. Cf. Fitas minhas. *Invicta Cine*. A. 1, N.º9 (1 de fevereiro de 1924) *apud* QUEIRÓS, Maria Inês (coord. ed.) - *Cinema em Portugal: os primeiros anos...* p. 24

com estas práticas proactivas de acesso aos exemplares através da digitalização, parecem-nos que campanhas de sensibilização no tratamento e manuseamento de periódicos devem ser aplicadas nas bibliotecas, de forma a garantir a transitabilidade e existência futura dos espécimes.

Em sùmula, ficou-nos bem presente, nesta investigação, como não é apenas enquanto documento de história, objeto estético ou de revisitação que reside o valor das revistas e de publicações afins. É também neste plano de intenções, de vontades –a que já aludimos na Introdução - nestes «gestos (...) que se vão dissolver na História, que nunca terão o mármore do poder (...) [nesses] passos incertos mas determinados pela emancipação»⁵⁰⁰, como foram, por exemplo, os das revistas nos anos 50. Reside nesta *memorabilia* cinematográfica onde se incluem as revistas de cinema – e a que se poderíamos juntar tantos outros objetos - um sentido de património e um trabalho de dedicação à arte cinematográfica.

Regressamos à ideia das epígrafes que abriram este trabalho, para por agora o concluir. Até porque «Antes de ser um caso teórico», como foi o que aqui se apresentou, a «cinefilia é (...) um caso de *paixão*»⁵⁰¹. Nascida nas salas de cinema e cineteatros das grandes cidades, de bairro e nas “províncias”, nas projeções e discussões dos movimentos dos Cineclubes. Nascida, talvez, antes da entrada da sala, da visualização do filme: pelas parangonas dos cartazes e dos anúncios fílmicos, pelos belos rostos, ou nos extensos textos, que preencheram as revistas de que aqui tratamos. Esse gosto e dedicação ao cinema não se confinou a estas gerações de cinéfilos da primeira metade do século, que muito se esforçaram em legar, aos seus, os testemunhos materiais de que aqui se trataram e que chegaram até nós, os cinéfilos de hoje (onde, muito humildemente, nos gostaríamos de incluir).

É curioso recordar quando um dia, ao acaso, questionamos como é que numa cidade como Rio Maior poderia ter existido um cineclube e mantido, graças ao esforço de um único cinéfilo, uma revista durante quase trinta anos, quando noutros meios – maiores, mais desenvolvidos – nada existia, foi com aquela mesma *palavrinha* que se nos respondeu. «Afinal tudo isto é um trabalho de *paixão*». E como este trabalho me mostrou que estava certo.

⁵⁰⁰ MELO, Jorge Silva – *Século Passado...*, p. 466 .

⁵⁰¹ RANCIÈRE, Jacques – *Os intervalos do cinema*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012, p.8 (itálico nosso).

Fontes e bibliografia

Fontes

- **Fontes primárias**

- A Fita*. Leiria, 1924. [consultada a totalidade da publicação]
- ABC*. Lisboa, 1920-1940. [anos consultados: 1920]
- Animatógrafo*. (IIª Série). Lisboa, 1940-1941. [consultada a totalidade da publicação]
- Animatógrafo*. (IIª Série). Lisboa, 1942. [consultada a totalidade da publicação]
- Animatógrafo*. (Iª Série). Lisboa, 1933. [consultada a totalidade da publicação]
- Arte do Silêncio*. Lisboa, 1923. [consultada a totalidade da publicação]
- Arte Muda*. Lisboa, 1928. [consultada a totalidade da publicação]
- Arte Sete*. Sintra, 1991-1993. [N.º consultados: 2-8]
- Arte, revista ilustrada*. Lisboa, 1917-1918. [consultada a totalidade da publicação]
- Biografia dos Artistas Cinematográficos*. Lisboa, 1921-1922. [consultada a totalidade da publicação]
- Cadernos de cinema*. Lisboa, 1964. [N.º consultados: 1]
- Cahiers du Cinéma*, Paris, 1951-. [Números consultados: 1, 17, 18, 28, 41, 85, 97, 104, 138, 183]
- Cavaleiro Andante*. Lisboa, 1952-1962. [Anos consultados: 1952]
- Celulóide*. Rio Maior, 1957-1986. [anos consultados: 1957-1961; 1965; 1969; 1983-1986]
- Cine Intervalo: Programa cinematográfico de distribuição gratuita*. Luanda, 1954-1960. [anos consultados: 1954-1960, com algumas falhas]
- Cine Lisboa*. Lisboa, 1923. [N.º consultados: 4]
- Cine*. Lisboa, 1928-1931. [consultada a totalidade da publicação, exceto N.º1]
- Cine-clubes Torres Novas*. Torres Novas, 1973. [consultada a totalidade da publicação]
- Cine-Clube*. Porto, 1974-1985. [consultada a totalidade da publicação]
- Cine-Disco*. Lisboa, 1968. [consultada a totalidade da publicação]
- Cinéfilo*. (I, II e Série Nova). Lisboa, 1928-1981. [consultada a totalidade da publicação]
- Cinegrafia: revista portuguesa de propaganda cinematográfica*. Lisboa, 1929-1930. [consultada a totalidade da publicação]
- Cine-Jornal*. Lisboa, 1935-1940. [consultada a totalidade da publicação]

Cinelandia. Lisboa, 1940. [consultada a totalidade da publicação]

Cinema do Operário. Lisboa, 1931-1932. [consultada a totalidade da publicação]

Cinema Educativo. Vila Nova de Gaia/Porto, 1926-1928. [consultada a totalidade da publicação]

Cinema em Português. Lisboa, 1994. [N.º consultados: 1-2]

Cinema Novo. Porto, 1978-1985. [consultado, com falhas]

Cinema Olimpia – Programa, Porto, [1934]-[?]. [anos consultados: 1934]

Cinema. Lisboa, 1946-1947. [consultada a totalidade da publicação]

Cinema. Porto, 1926-1927. [consultada a totalidade da publicação]

Cinema. Porto, 1982-2010. [consultada a totalidade da publicação]

Cinema: semanário ilustrado. Crítica e humorismo.. Porto, 1925. [consultada a totalidade da publicação]

Cinematografo. Porto, 1913. [consultada a totalidade da publicação]

Cinematographo. Braga, 1911. [consultada a totalidade da publicação]

Cine-Revista. Lisboa, 1917-1924. [consultada a totalidade da publicação]

Cine-Revista. Porto, 1912. [N.º consultados: 2 e 3]

Colipo Cine. Leiria, 1930-1931. [consultada a totalidade da publicação]

Crítica. Lisboa, 1971-1972. [consultada a totalidade da publicação]

Crónica Cinematográfica: ecos mundiais do cinema. Lisboa, 1930. [consultada a totalidade da publicação]

De Cinema. Lisboa, 1928. [consultada a totalidade da publicação]

De cinematografia. Porto, 1925-1927. [consultada a totalidade da publicação]

Écran: revista mensal de divulgação cinematográfica. Lisboa, 1969-1970. [consultada a totalidade da publicação]

Estúdio. Lisboa, 1936. [consultada a totalidade da publicação]

Estúdio. Lisboa, 1953-1955. [consultada a totalidade da publicação]

F.I.M.: Festivais de imagem e movimento. Lisboa, 1998. [N.º consultado: 1]

Filagem. Lisboa, 1941-1948. [consultada a totalidade da publicação]

Filme: revista mensal de cinema. Lisboa, 1959-1964. [consultada a totalidade da publicação]

Filmes. Porto, 1931-1932. [consultada a totalidade da publicação]

Ídolos. Lisboa, 1967. [N.º consultados: 1-3]

Ilustração Portuguesa. Lisboa, 1903-1993. [anos consultados: 1909]

Ilustração. Lisboa, 1926-1939. [anos consultados: década de 30, com falhas]

Imagem. Lisboa, 1928; 1930-1935. [consultada a totalidade da publicação]

Imagem: revista de divulgação cinematográfica. (IIª Série). Lisboa, 1954-1961. [consultada a totalidade da publicação]

Imagem: revista popular de cinema. (Iª Série.) Lisboa, 1950-1953. [consultada a totalidade da publicação]

Invicta Cine. Porto, 1923-1936. [consultada a totalidade da publicação]

Isto é cinema. Lisboa, 1978. [consultada a totalidade da publicação]

Isto é espectáculo. Lisboa, 1976-1977. [consultada a totalidade da publicação]

Jornal de Cinema. Figueira da Foz / Vila Real de Santo António / Portimão, 1929-1932. [consultada a totalidade da publicação]

Kino. Lisboa, 1930-1931. [consultada a totalidade da publicação]

Le Journal du Ciné-Club: Hebdomadaire Cinégraphique. Paris, 1920-1921. Paris. Digitalização disponível em linha em CINÉ-RESSOURCES – Collection des titres de périodiques. *Ciné-Ressources*. <
<http://www.cineressources.net/ressource.php?collection=PERIODIQUES&pk=373#>>
 (consultado a 27 outubro 2017) [N.º consultados: 1, 3]

Movimento: cinema, arte e elegâncias. Porto, 1933-1934. [consultada a totalidade da publicação]

O Artista. Lisboa, 1918. [consultada a totalidade da publicação]

O film. Porto, 1926. [consultada a totalidade da publicação]

O Film: folha quinzenal do cinematógrafo. Lisboa, 1919. [consultada a totalidade da publicação]

O Foco. Torres Novas, 1913-1915. [consultada a totalidade da publicação]

O tempo e o modo. Lisboa, 1963-1983. [anos consultados: 1963; 1965; 1967]

Objectiva 60. Lourenço Marques, 1960-1961. [consultada a totalidade da publicação]

Objectiva. Lisboa, 1937-1941. [consultada a totalidade da publicação]

Photoplay magazine. Chicago, 1911-1980. [anos consultados: 1921 e 1937]

Plano: cadernos antológicos de cinema e teatro. Porto, 1965-1967. [anos consultados: 1965-1966, com falhas]

Plateia. (Iª Série). Lisboa, 1951-1957. [consultada a totalidade da publicação]

Plateia. (IIª Série). Lisboa, 1958-1986. [consultada a totalidade da publicação]

Pop-Cine. Lisboa, 1966-1967. [consultada a totalidade da publicação]

Porto Cinematográfico. Porto, 1919-1925. [consultada a totalidade da publicação]

Portugal Cine.: publicação cinematográfica Lisboa, 1923. [consultada a totalidade da publicação]

Portugal Cinematográfico. Lisboa, 1923. [consultada a totalidade da publicação]

Programas do Cine-clube do Porto [Porto, 1946?-1989?]. [anos consultados: 1959-1960]

Projecção. Coimbra, 1931. [consultada a totalidade da publicação]

Revista de Cinema. Lisboa, 1988. [consultada a totalidade da publicação]

São João Águia. Porto, 1937-1953. [anos consultados: 1937-1940]

Senso. Coimbra, 1995. [N.º consultado: 1]

Trindade – Programas. Porto, 1931-1951. [anos consultados: década de 30, com falhas; década de 50, com falhas]

Visor: revista de actualidades cinematográficas. Rio Maior, 1953-1956. [consultada a totalidade da publicação]

Visor: semanário de todos os espectáculos. Lisboa, 1946-1948. [consultada a totalidade da publicação]

Zoom: boletim de estudos cinematográficos. Coimbra, 1977. [consultada a totalidade da publicação]

- **Fontes secundárias**

1ª fila: o jornal de todos os espectáculos. Beja, 1996-1997. [consultada a totalidade da publicação]

A gazeta da Figueira. Figueira da Foz, 1933-1934. [consultada, com falhas]

A grande ilusão. Porto, 1985-1996. [consultada a totalidade da publicação]

A Legenda: Semanário de cinema crítica da crítica. Coimbra, 1931-1932. [consultada a totalidade da publicação]

A manivela. [s.l.], 1931. [consultada a totalidade da publicação]

Álbum dos artistas. Lisboa, 1955-1960. [Ano consultado: 1955]

Almanaque Plateia. Lisboa, 1954-[1974?]. [N.º consultados 1-90]

Animatógrafo: Bi-semanário humorístico. Évora, 1919-1920. [consultada a totalidade da publicação]

Anuário vídeo. Lisboa, 1986-1989. [Ano consultado: 1989]

Aquila : revista semanal. Porto, 1928-1931. [consultada a totalidade da publicação]

Argumento: boletim informativo. Viseu, 1989-2004. [anos consultados: 1989; 2004]

Argumentos do cine-editor. Porto, 1922. [consultada a totalidade da publicação]

Atlântida. Lisboa, 1934. [consultada a totalidade da publicação]

Balanço de actividades no sector da apresentação de filmes. Lisboa, 1970. [N.º único]

BC Video. Oeiras, 1990. [N.º consultado: 1]

Beira 69: guia semanal de todos os espectáculos. Beira, 1969. [N.º consultados: 1-7]

Boletim do sindicato dos profissionais de cinema. Lisboa, 1974-1978. [N.º consultados: 1- 8; Outubro 1976; Jan 1978- Abril/Maio 1978]

Boletim informativo. Cineclube universitário de Lisboa. Lisboa, 1969. [N.º consultado: 2]

Cadernos cinéfilo. Lisboa, 1977. [consultada a totalidade da publicação]

Cadernos: revista de cinema. Lisboa, 1990. [N.º consultado: 1]

Cámara: revista cinematográfica española. Madrid, 1940-[?]. [Ano 5, N.º 62- 63; Ano 11, N.º 201; N. 211]

Cartaz: documentário vivo. Lisboa, 1946. [N.º consultados: 1-6]

Cartaz: o cinema em revista. Queijas, 1985. [N.º consultado: 1]

Cartoon Portugal. Espinho, 1995. [N.º consultado:0-4]

Cicerone: A semana de Lisboa. Lisboa, 1975-1980. [N.º consultado: 1]

Cine Almanaque. Lisboa, 1960.

Cine Arma. Lisboa, 1976. [N.º consultado: 1]

Cine e Sport. Lisboa, 1925-1926. [consultada a totalidade da publicação]

Cine Jornal. Covilhã, 1929-1932. [consultada a totalidade da publicação]

Cine Jornal. Porto, 1926-1928. [consultada a totalidade da publicação]

Cine Magazine. Lisboa, 1952. [N.º consultados : 1-7]

Cine Oeste. São Paulo, 1970. [N.º único]

Cine Portugal: mensário cinematográfico ilustrado. Lisboa, 1926. [consultada a totalidade da publicação]

Cine. Lisboa, 1934. [N.º consultados: 1-3]

Cine: revista mensal de cinema e teatro. Luanda, 1933-1935. [consultada a totalidade da publicação]

Cineasta. Lisboa, 1982. [N.º consultado: 2]

Cineclube de Guimarães: boletim informativo mensal dos sócios. Guimarães, 1986 [N.º consultados: 4-12]

Cine-crítica: mensário prócinema. Lisboa, 1930. [consultada a totalidade da publicação]

Cinelandia. Lisboa, 1928. [consultada a totalidade da publicação]

Cinelândia: revista portuguesa cinematográfica. Lisboa, 1940. [N.º consultado: 1]

Cinema 15. Lisboa, 1975-1976. [N.º consultado: 1-2; 4-9]

Cinema africano. Carnaxide, 1992. [N.º consultado: 0]

Cinema de amadores. Lisboa, 1946-1974. [consultada a quase totalidade da publicação, com falhas]

Cinema de graça: Revista mensal de humor cinematográfico. Lisboa, 1974-1976. [N.º consultado: 1]

Cinema Olímpia – programa. Porto, 1956. [N.º consultado: 6]

Cinema Portugal. Lisboa, 1995-[2011]. [ano consultado: 1995]

Cinema. Angra do Heroísmo, 1929. [N.º consultados: 1-35; 39]

Cinema: revista de propaganda. Lisboa, 1924. [consultada a totalidade da publicação]

Cinema: revista quinzenária. Horta, 1931. [consultada a totalidade da publicação]

Cinema: semanário cinematográfico. Porto, 1932-1932. [consultada a totalidade da publicação]

Cinematógrafo: revista mensal de cinema. Lisboa, 1981. [consultada a totalidade da publicação]

Cine-scalabis: mensário de cinema. Santarém, 1931. [N.º consultado: 1]

Cinesexo: revista de cinema erótico. Lisboa, 1976. [N.º consultado: 1]

Cine-sport: mensário de cinema, circo e sport. Lisboa, 1924. [consultada a totalidade da publicação]

Cinetea: revista semanal de arte cinematográfica e teatral. Ponta Delgada, 1929. [consultada a totalidade da publicação]

Cine-teatro. Lisboa, 1923. [consultada a totalidade da publicação]

Cine-teatro: quinzenário ilustrado de teatro e cinema. Lisboa, 1929-1930. [consultada a publicação, com falhas]

Cinex. Lisboa, 1973-1975. [N.º consultados: 3-4]

Circular. Cineclube universitário de Lisboa. Lisboa, 1969-1970. [N.º consultados: 1-2]

Colecção Cinema. Lisboa, 1952-1965. [ano consultado: 1952]

Colecção Cinema. Porto, 1929. [N.º consultados: 2-3]

Comunicado da CDA. Porto, 1976. [N.º consultado: 1]

Diário de notícias: teatro e cinema. Lisboa, 1935. [consultado 25 de maio 1935]

Dominó: semanário de actualidades e espectáculos. Lisboa, 1935. [N.º consultados: 1]

Ecos de cinema: órgão de expansão cinematográfica e publicidade moderna. Lisboa, 1935. [consultada a totalidade da publicação]

Écran. Angra do Heroísmo, 1931-1932. [N.º consultados: 2-4]

Écran. Lisboa, 1957. [N.º consultados : 1-5]

Écran: jornal de propaganda cinematográfica. Setúbal, 1933. [N.º consultado: 1]

Écran: revista ilustrada cinematográfica. Setúbal, 1931-1933. [anos consultados: 1931-1932]

Enquadramento. Lisboa, 1971-1972. [N.º consultado: 1]

Espectáculo. Lourenço Marques, 1953-1953. [consultada a totalidade da publicação]

Espectáculo: semanário dos cinemas e teatros – actualidades. Lisboa, 1936-1937.

Espectáculos. Coimbra, 1929. [N.º consultados:1-2]

Etc. Espectáculo e cultura. Porto, 1993. [N.º consultado: 0]

Êxito. Lisboa, 1984-1989. [N.º consultados: 1]

Filmagem. Faro, 1929. [N.º consultados:3-7]

Filmes a apresentar em... Vila Praia de Âncora, 1960. [N.º consultado: julho-setembro de 1960]

Filmes: semanário cinematográfico, literário e ilustrado. Porto, 1931-1932. [consultada a totalidade da publicação]

Folha informativa. Núcleo dos cineastas independentes. Lisboa, 1980-81. [N.º consultados: 7-16]

For fun: a revista da Blockbuster Portugal. Carnaxide, 1999-2000. [N.º consultado: 1]

Formato Reduzido 8-16. Aveiro, 1975. [N.º consultado: 1]

Fórum: revista de cinema e de cultura. Lisboa, 1979. [N.º consultados: 1-3]

Foto cine som. Lisboa, 1976. [N.º consultado: 1]

Fotografia / Cinema. Porto, 1952-1969. [consultada a totalidade da publicação]

Fotografia cinema e som: revista técnica de fotografia, cinema e áudio. Lisboa, 1976-1977. [N.º consultados: 1-3]

Gazeta dos teatros: quinzenário de teatro, cinema, música e literatura. Lisboa, 1924. [consultada a totalidade da publicação]

Grande plano. Lisboa, 1946. [N.º consultado: abril 1946]

Grande plano: revista portuguesa de cinema. Lisboa, 1950-1952. [N.º consultados: 1-4]

Guia da semana. Lisboa, 1986. [N.º consultados: 1-5]

Janela indiscreta. Porto, 1985-1986. [N.º consultado: 1]

Jornal das actividades cinematográficas: mensário da associação portuguesa de empresas cinematográficas. Lisboa, 1975. [N.º consultado: 1]

Jornal do Espectáculo. Lisboa, 1977. [N.º consultados: 1-4]

Jornal dos cinemas. Lisboa, 1922-1924. [consultada a totalidade da publicação]

La petite illustration cinematographique: revue périodique publiant les grands actualités de l'écran. Paris, 1924-[?]. [N.º consultados : 1-17 ; 525]

La petite illustration: poèmes. Paris, 1927-1939. [N.º consultados : 1-10]

Lusitania Filme. Lisboa, 1931. [N.º consultado: 1]

Lux: literatura, cinemas, desportos, palcos. Porto, 1924. [N.º consultados:1-3]

M – revista de cinema. Porto, 1975-1977. [N.º consultado: 1]

Mundial Cine. Lisboa, 1930. [consultada a totalidade da publicação]

Mundo vídeo. Lisboa, 1992. [N.º consultados: 1-3]

Na margem: imagens em movimento. Lisboa, 1991. [N.º consultados: 1-4]

Noticiário: Publicação quinzenal do cinema Palácio. Viana do Castelo, 1956. [N.º consultados: 1-6]

Noticiários Paramount. Lisboa, 1937. [N.º único]

Notícias de Cinema. Lisboa, 1932. [N.º consultados:1-2]

Nova Tilt: a revista da modernidade. Lisboa, 1976. [N.º consultado: 2-3; 5-6]

Número um. Lisboa, 1986. [N.º consultado: 1-8]

O argumento do filme. Lisboa, 1930. [N.º consultados: 1-2]

O cinema. Viseu, 1919. [consultada a totalidade da publicação]

O dardo: semanário ilustrado de desportos e cinema. Coimbra, 1931. [consultada a totalidade da publicação]

O espectáculo. Porto, 1925-1929. [consultada a totalidade da publicação]

O film completo. Lisboa, 1930. [N.º consultados: 1-6]

O film. Lisboa, 1929. [N.º consultados:1]

O filme: semanário de propaganda cinematográfica. Setúbal, 1934. [N.º consultados: 1-5]

O Lisboaeta: Jornal Independente: publicação teatral, literaria e cinematográfica. Lisboa: 1924-1928. [consultada a totalidade da publicação]

O realizador. Faro, 1935. [consultada a totalidade da publicação]

O Visor. Lisboa, 1934. [N.º consultados: 1-4]

O.K. Lisboa, 1946. [N.º consultado: fevereiro 1946]

Olímpia. Porto, [1934]-[?]. [consultado 15 de outubro de 1934]

Panorama: semanário de teatro, modas e cinema. Porto, 1933. [consultada a totalidade da publicação]

Panorâmica. Lisboa, 1975-1980. [Anos consultados: 1975-1976]

Plano focal: revista técnica de fotografia, cinema e artes gráficas. Lisboa, 1953. [N.º consultados: 1-4]

Portugal cine revista: publicação mensal ilustrada. Lisboa, 1932. [consultada a totalidade da publicação]

Portugal Filme. Lisboa, 1986. [N.º consultado: 1]

Premiere: revista de cinema. Lisboa, 1999-[2011]. [consultada a totalidade da publicação]

Primeiras imagens: revista de cinema. Charneca da Caparica, 1999. [ano consultado: 1999]

Relatório [Cine-clubes de Beja]. Beja, 1960. [N.º único]

Reporter Cine: semanário de divulgação cinematográfica. Coimbra, 1936. [consultada a totalidade da publicação]

Revista do povo : revista mensal ilustrada. Lisboa, 1975-1986. [Séries consultadas: I e II]

Royal cine revista. Lisboa, 1931. [N.º consultado: 1]

Salão João Águia. Porto, 1937-1953. [anos consultados: 1937]

Script. Covilhã, 1999. [N.º consultado: 1]

Semanário vídeo. Lisboa, 1987. [N.º consultado: 1-2]

Sete. Lisboa, 1978-1994. [Ano consultado: 1978]

Sinopse: cadernos de cinema. Torres Novas, 1974-1979. [consultada a totalidade da publicação]

Sonoarte. Lisboa: 1930-1931. [consultada a totalidade da publicação]

Sport e cine. Figueira da Foz, 1935-[1939]. [N.º consultado: 1]

Tele Cine. Lisboa, 1997 – [?]. [ano consultado: 1997]

Top Magazine: televisão, cinema, rádio, disco. Ponta Delgada, 1983-1991. [consultada a totalidade da publicação]

TV filmes: o cinema em casa. Lisboa, 1996-1997. [consultada a totalidade da publicação]

Video 15: revista quinzenal de actualidades vídeo e cinema. Lisboa, 1986-1988. [N.º consultados: 8-14]

Video guia. Lisboa, 1988-1990. [ano consultado: 1990]

Video mania. Lisboa, 1989. [consultada a totalidade da publicação]

Videograma. Lisboa, 1988-1993. [consultada a totalidade da publicação]

Videomagazine. Almada, 1989-1994. [consultada a totalidade da publicação]

Voice, música, cinema e espectáculos. Lisboa, 1999. [consultada a totalidade da publicação]

What vídeo. Lisboa, 1988. [N.º consultados: 1-8]

Bibliografia

- **Artigos de publicações periódicas**

ALMEIDA, Avelino - Cinema Educativo: A Alemanha no primeiro lugar Europeu. *Cinéfilo*. Lisboa. A. 5, N.º192 (23 de abril de 1932)

ANTÓNIO, Lauro – *Jovens cineastas (2): François Truffaut*. *Plateia*. S. II, A. XIII, N.º 172, (1 janeiro 1964)

ARANDA, J.F. – Para Fernando Duarte. *Celulóide*. N.º 369 (dezembro de 1985),

BAZIN, André – A presença do actor é insubstituível? *Imagem*. N.º 8 (setembro de 1954), [s.p.]

BAZIN, André – André Gide no cinema. *Imagem*. Lisboa: N.º 19 (17 de abril de 1952)

BAZIN, André – Teatro e cinema. *Imagem*. S.2, N.º12 (fevereiro de 1955)

BEZZOLA, Guido – A morte da vedeta. *Imagem*. Lisboa, N. 23 (15 maio 1952)

BOTELHO, Pedro – Está em Lisboa incógnito o célebre astro de cinema: Mickey Mouse faz à Cine sensacionais declarações. *Cine*. A. III, S. 2, N.º3 (5 de fevereiro de 1931)

CAÇADOR de Imagens - “Os cinemas em que se não fala”. *Imagem*. Ano III, N.º 67 (2 Set 1932)

- CANTO, Jorge Brum do – Um artigo sôbre os filmes de cem metros. *Imagem*. N.º95 (14 de dezembro de 1933)
- CARDOSO, Adelino; BRAVO, Alberto; SANTOS, A. Seixas - Quadro da crítica. *Imagem*. N.º 35 (novembro de 1960), p. 824
- CASANOVA, Rui [Carlos Queiroz] – Desenhos animados. *Imagem*. N.º15 (21 de novembro de 1930)
- CASANOVA, Rui [Carlos Queiroz] – Falta-lhes a basezinha. *Imagem*. A. III, N.º74 (31 de dezembro de 1932)
- CASIMIRO, Agnello – O cinema e a imprensa cinematográfica. *Cinetea*. N.º 1 (28 de setembro de 1929)
- CELULÓIDE – Cinema Novo. *Celulóide*. N.º 1 (dezembro de 1957)
- COLLET, Jean; DELAHAYE, Michel; FIESCHI, Jean-André et al. - Jean-Luc Godard. *Cahiers du Cinéma*. N.º 138 (dezembro de 1962)
- CORADO, Frederico – O princípio da F.I.M. *F.I.M.* N. 1 (Julho/Agosto de 1998)
- COSTA, Alves – Rapazes, vamos criar um club cinematográfico? *Movimento*. N.º13 (1 de janeiro de 1934)
- COSTA, Mota da – Charlie Chaplin, o verdadeiro génio do cinema, não foi destonado por Eisenstein. *Cronica Cinematográfica*. Lisboa. A. 1, N.º 23 (24 de junho de 1930)
- COSTA, Mota da – Jornalismo cinematográfico. *Imagem*. N.º 12 (outubro de 1951),
- DONIOL-VALCROZE, Jacques – Les films: Paix et tradition. *Cahiers du Cinéma*. N.º 17 (Novembre 1952)
- DUARTE, Fernando – Revistas de cinema. *Celulóide*. N.º3,
- FERREIRA, José Gomes – Crónica. *Kino*. N.º 6 (5 de junho de 1930)
- FIESCHI, Jean-André; NARBONI, Jean – Paulo Rocha: Mudar de vida. *Cahiers du Cinéma*. N.º183 (Octobre 1966)
- FRAGOSO, Fernando – Porque não se funda entre nós um cine-club? *Cinéfilo*. A. IV, N. 125 (10 Janeiro de 1931)
- FRANÇA, José-Augusto – Algum cinema francês 1960. *Imagem*. N. 36 (janeiro/fevereiro 1962)
- FRANÇA, José-Augusto – Lettre de Lisbonne. *Cahiers du Cinéma*. N.º18 (dezembro de 1952)
- GIL, Isabel Capelo – *Literacia visual: estudos sobre a inquietude das imagens*. Lisboa, Edições 70, 2001

- GUIPURE, F. de – III Elogio do cinema. *De cinematografia*. N.º5 (junho de 1926)
- GRANJA, Vasco – Revista de revistas estrangeiras. *Celulóide*. N.º9 (setembro de 1959)
- HUTCHINSON, Pamela – Photoplay magazine: the birth of celebrity culture. *The Guardian*. Em linha (26 de Janeiro de 2016). Disponível em <<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2016/jan/26/photoplay-magazine-hollywood-film-studios-stars-celebrity-culture>> (consultado a 1 de março de 2018)
- J.F. Aranda – O «charm», actividade anti americana?. *Visor*. N.º 20 (15 de fevereiro de 1955)
- J.F. Aranda – O crítico. *Visor*. N.º22 (15 de abril de 1955)
- JANTOS – O «sex-appeal» dos astros. *Cinema*. A.1, N.º 8 (12 de março 1932)
- MANZONI, Franco - Morto Guido Bezzola, l'italianista che riscoprì Carlo Porta. *Corriere della Serra*. [online]. 24 de agosto de 2016. Disponível em linha em <http://www.corriere.it/cultura/16_agosto_25/morto-guido-bezzola-italianista-f10f29ee-6a12-11e6-a553-980eec993d0e.shtml?refresh_ce-cp> [Consultado a 29 de março 2018]
- MARQUES, Bernardo – Jornal de actualidades. *Imagem*. A. II, N.º 56 (10 abril de 1932),
- MASCARENHAS, Domingos – Quanto antes. *Estúdio*. N. 63 (5 de Novembro de 1955)
- MENDES, João – Cinema de amadores: havemos de ter um Cine-Clube! *Cinéfilo*. A. X, N. 533 (4 de Novembro de 1938).
- MORAES, Carlos de Campos – Entrevista com Jean Delmas. *Plano: cadernos antológicos de cinema*. N.º 2-3 (Dezembro 1965)
- NOBRE, Roberto - A crise do nosso cinema. *Visor*. N. 22 (15 de abril de 1955)
- NOBRE, Roberto – *Aguardando a Cinemateca*. *Imagem*. S.1, N.º 9 (1 de julho de 1951)
- NOBRE, Roberto – O Caso das Cinematecas. *Imagem*. S, 1, N.º 8 (1 de junho de 1951)
- P.B. [Pedro Borges] – Dossiê Portugal em revista(s): “Ver (cinema)”. *Jornal de letras, artes e ideias*. A. IV, N.º91 (3 a 9 de abril de 1984)
- PAIS, Jorge – A nova vaga. *Objectiva* 60. N. 1 (março de 1960)
- PEREIRA, Alberto Armando - O Cantinho dum cinéfilo. *Cinema*. A. 1, N.º 8 (12 de março 1932)

PEREIRA, Alberto Armando– O Cantinho dum Cinéfilo. *Cinema*. Ano I, N. 33, (5 de novembro 1932)

PEREIRA, Guilherme Ramos – Cine-clubes em evidência no Porto. *Visor*. N. 1 (20 de Novembro de 1946)

PINA, Luís de – A carta que não cheguei a escrever. *Celulóide*. N.º 370 (março de 1986)

PINA, Luís de; GAMA, Manuel – Fim de semana no ascensor. *Filme*. N.º 3 (junho de 1959)

PORTO – Biblioteca duplica armazenamento. *Porto*. [em linha] 28 de julho 2015. Disponível em <www.porto.pt/noticias/biblioteca-almeida-garret-duplica-capacidade-de-armazenamento> (consultado a 23 de abril 2018)

RIBEIRO, António Lopes – A partir do próximo número o nosso jornal vai sofrer uma transformação completa no seu aspecto gráfico e passa a custar apenas 50 centavos. *Animatógrafo*. S.2, N.º59 (22 dezembro de 1941)

RIBEIRO, António Lopes – Cinéfilos, precisam-se! *Animatógrafo*. Série 2, N. 5 (9 de Dezembro de 1940)

RIBEIRO, António Lopes – Lugar para os novos! *Animatografo*. Série 2, N.º 48(6 de outubro de 1941)

RIBEIRO, António Lopes – Não tenham medo de ser cinéfilos. *Animatógrafo*. Série 2, N. 2 (18 novembro de 1940)

RIBEIRO, António Lopes; CARVALHO, A de; MASCARENHAS, Domingos et al - «Pinocchio» e os prémios de «Animatógrafo»: O senhor Grilo também é gente? *Animatógrafo*. II Série, N.º. 39 (4 de Agosto de 1941)

RIBEIRO, Félix – Pequena história da imprensa cinematográfica em Portugal. *Animatógrafo*. 2ª Série, N.º 57 (8 de dezembro de 1941)

ROSA, Baptista - Dois anos de existência entre amigos... e inimigos. *Imagem*. N.º31 (Novembro de 1952)

ROSA, Baptista – Fita de fundo. *Imagem*. Lisboa. S.1, N.º 1 (janeiro 1954)

ROSA, Baptista – Fita de fundo. *Imagem*. S. II, N.º 1 (janeiro de 1954)

ROSA, Baptista. Fita de fundo. *Imagem*. N. 32 (Janeiro de 1953)

ROSSI, André – Les livres. *Cahiers du Cinéma*. N.º41 (dezembro de 1954), p. 62

RUAS, Manuel – Como havemos nós de ter um cinema novo? *Imagem*. N. 16 (Agosto de 1956)

- S.A. - Berta Singerman considera o cinema sonoro como um absurdo monstruoso.
Cine. N. 10 (Março 1929)
- S.A. - Le conseil des dix. *Cahiers du cinéma*. N.º97 (julho de 1959)
- S.A. – [Editorial]. *Filmes*. A.1., N.º1 (19 dezembro de 1931)
- S.A. – “Cinegrafia” e o público. *Cinegrafia*. A. 1, N.º 2 (2 de Maio de 1929)
- S.A. - “Cinema pedagógico”. *Crónica Cinematográfica*. N. 4 (18 de abril de 1930)
- S.A. - “Os cinemas em que se não fala”. *Imagem*. Ano III, N.º 67 (2 Set 1932)
- S.A. – A César o que é de César. *Imagem*. N.º 11 (setembro de 1951)
- S.A. – A decadência do charm. *Visor*. N.º22 (15 de abril de 1955)
- S.A. - A formação do Público. *Filme*. N.º 2 (2 de maio 1959), p. 7
- S.A. – A mais fotogénica. *Imagem*. N.º43 (1 de dezembro 1931)
- S.A. - A nossa capa. *Kino*. Lisboa. A. I, N. 1 (1 Maio 1930)
- S.A. – A nossa revista. *Écran*. N.º2 (30 outubro de 1931)
- S.A. – A primeira caricatura portuguesa de Charlot. *Kino*. A. I, N.º 30 (1930)
- S.A. – A produção em cooperativa. *Imagem*. Série 2, N. 28 (Maio 1959)
- S.A. - A Revista Imagem. *Imagem*. S. 2, N.º21(março 1958)
- S.A. – A revista Imagem. *Imagem*. Série, 2, N.º.21 (março 1958), p.308-309
- S.A. – Algumas reflexões oportunas. *Cinéfilo*. Lisboa. A. 1, N. 5 (28 Jul. 1928),
- S.A. – Amigos do cinema. *Cine-Revista*. Ano VII, N.º76 (Setembro de 1923)
- S.A. – Anna Karina: espumoso champanhe. *Plateia*. S. 2, A. XII, N.º 110 (1962)
- S.A. – Antologia. *Imagem*. Série 2, N. 19/20 (Outubro e Novembro de 1957)
- S.A. – Aplaudir o cinema. *Imagem*. N.º 18 (10 de abril de 1952)
- S.A. - Artur Semedo, actor neo-realista. *Visor*. N.º1 (25 de abril de 1953)
- S.A. – As iniciativas de «Imagem». *Imagem*. Série 1, N. 10 (Ago. de 1951)
- S.A. – Associação Cinematográfica de Portugal. *De cinema*. (N.º 1, janeiro de 1928)
- S.A. – Bibliografia: duas revistas importantes. *Visor*. A. 3, N.º22 (15 abril de 1955)
- S.A. – Cinéfilo suspende a sua publicação. *Cinéfilo*. A. 11, N.º 578 (15 de setembro de 1939)
- S.A. - Correio dos cine-clubes. *Imagem*. S.2, N.º 1 (janeiro de 1954)
- S.A. – Derrière l’écran. *Cinéa*. N. 49 (4 de abril de 1922), p.6. Disponível em <<https://archive.org/stream/cina22pari#page/n299/mode/2up>>
- S.A. - Ecce Homo. *Kino*. N.º8 (19 de junho 1930)
- S.A. – Edital. *Imagem*. N.º1 (28 de outubro de 1950)

- S.A. – Edital. *Visor*. Ano 1, N. 11 (15 de Março de 1954)
- S.A. - Encadernação de Cinéfilo. *Cinéfilo*. Ano II, N.º 46 (6 de julho 1929)
- S.A. – Film culture. *Celulóide*. N.º 7 (junho de 1958), p.20
- S.A. - Guia do Espectador: “Mónica e o desejo”. *Plateia*. Lisboa. II série, Ano XIV, N.º 195 (10 de agosto de 1964), p. 62.
- S.A. – Imprensa portuguesa. *Imagem*. N.º 21 (1 de maio 1952)
- S.A. – Índice. *Celulóide*. N.º369 (dezembro de 1985)
- S.A. - Les dix meilleurs films de l’année. *Cahiers du cinéma*. N.º104 (fevereiro de 1960)
- S.A. – O “Clube Imagem” será o grande Cine-Clube de Lisboa. *Imagem*. Série 1, N. 13 (Novembro de 1951)
- S.A. – O cinema e o racismo. *Objectiva 60*. N.º 6 (novembro/dezembro de 1960)
- S.A. – O cinema em crise? *Filme*. N.º32 (novembro de 1961)
- S.A. – O cinema nacional precisa de nós! *Visor*. Ano 1, N. 1 (25 Abril de 1953)
- S.A. – O exemplo do liceu Camões. *Cinéfilo*. A. 7, N.º 345 (30 de março 1935)
- S.A. – O primeiro aniversário da “Cine”. *Cine*. N.º12 (julho de 1929)
- S.A. - O que se pensa da Imagem. *Imagem*. N.º 12 (outubro de 1951)
- S.A. – O Trindade contrata importantes películas. *Cinema*. Nº8 (12 de março 1932)
- S.A. - Pickpocket. *Filme*. N.º11 (fevereiro de 1960)
- S.A. – Porque vem ao lume esta revista. *Cinéfilo*. A. 1, N.º1 (2 de junho de 1928)
- S.A. – Prémio ABC. *Objectiva 60*. N. 5 (setembro/outubro 1960)
- S.A. – Primeiro aniversário. *Visor*. Ano 2, N. 12 (15 abril de 1954)
- S.A. – Revista de cinema. *Celulóide*. N.º3 (fevereiro de 1958)
- S.A. – Sete anos. *Celulóide*. N.º28 (abril de 1960)
- S.A. – Última hora. *Visor*. N.º21 (15 de março de 1955)
- S.A. – Um ano que começa. *Filme*. N.º34 (janeiro de 1962)
- S.A. – Um êxito. *Visor*. N. 2 (25 maio 1953)
- S.A. – Um museu do cinema nos restauradores. *Filme*. N.º 8 (novembro de 1959)
- S.A. – Uma revista cultural. *Visor*. N.º 3 (25 junho de 1953)
- S.A. – Vai fundar-se o Clube “Imagem”. *Imagem*. Série 1, N. 8 (1 Junho 1951)
- S.A. – Vedetas de guerra / Vedetas sintéticas. *Cinema*. Nº2 (19 de novembro de 1946)
- S/A – Primeiras palavras. *Jornal dos Cinemas*. Ano I, N. 1 (1 Janeiro 1923)
- SARAIVA, António – Mudo ou sonoro? *Projecção*. N.º 1 (20 de fevereiro de 1931)

SOUSA, Ernesto – Fita de fundo. *Imagem*. Lisboa. 2ª Série, N. 18 (Agosto 1957)
 SOUSA, Ernesto – Fita de fundo. *Imagem*. Lisboa. S. 2, N.º 18 (Agosto 1957)
 SOUSA, Ernesto – Fita de fundo. *Imagem*. N.º 36 (janeiro/fevereiro 1961)
 VEIGA, M. Mota – Ser Cinéfilo. *Jornal de Cinema*. A. I, S. III, N. 17 (16 julho 1930)

- **Monografias**

ACCIAIUOLI, Margarida – *Os cinemas de Lisboa: Um fenómeno urbano do século XX*. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2013

ACCIAIUOLI, Margarida (coord. cientf.) - *KWY: Paris 1958-1968*. [Lisboa]: Assírio & Alvim / Centro Cultural de Belém, 2001

AGEL, Henri – *O Cinema*. Porto: Livraria Civilização, 1983

ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de – *Património: o seu entendimento e a sua gestão*. Porto: Etnos, 1998

AREAL, Leonor – *Cinema Português. Um país imaginado. Vol. 1 – Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70, 2011

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel – *Dicionário teórico crítico do cinema*. Lisboa: Texto&Grafia, 2009

AZEVEDO, Manuel de – *À margem do cinema nacional*. Porto: Cine-clubes do Porto, 1956.

BALLART HERNÁNDEZ, Josep; JUAN I TRESSERAS, Jordi – *Gestión del patrimonio cultural*. Barcelona: Ariel, 2014

BAPTISTA, Tiago – *Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932)*. *Ler História* [em linha], N.º 52 (2007) posto online no dia 20 Março 2017. Disponível em < <https://journals.openedition.org/lerhistoria/2516> > (consultado no dia 28 Março 2018).

BARREIRA, Hugo Daniel da Silva – *Imagens na imagem em movimento: documentos e expressões*. Tese de doutoramento em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [edição de autor], 2017

BARROCAS, António José de Brito Costa – *Arte da luz dita: revistas e boletins teoria e prática da fotografia em Portugal (1880-1900)*. Dissertação apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: [edição de autor], 2006

BARTHES, Roland – *Mitologias*. [s.l.]: Círculo de Leitores, 1987)

BELTING, Hans – *Antropologia da imagem*. Lisboa: KKYM, 2014

BENJAMIN, Walter – *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água, 1992

BERGER, John – *Modos de ver*. Lisboa: Edições 70, 1987

Bernardo Marques (1899-1962). Lisboa: Secretaria de Estado da Informação e Turismo Palácio Foz, 1965. Neogravura, Lda, [s.p.]

BIBLIOTECAS Municipais do Porto – *Biblioteca Pública Municipal do Porto*. [em linha]. Bibliotecas Municipais do Porto, [s.d.], disponível em <<http://bmp.cm-porto.pt/bpmp>> (consultado em 19 dezembro de 2017)

BLANCHOT, Maurice – *O livro por vir*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984

BÓLEO, João Paulo Paiva; PINHEIRO, Carlos Bandeiras - *Banda desenhada portuguesa, anos 40 – anos 80*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, 2000

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin - *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2015

CANDEIAS, Ana Filipa – *A revista KWY*. In ACCIAIUOLI, Margarida (coord. cientf.) - *KWY: Paris 1958-1968*. [Lisboa]: Assírio & Alvim / Centro Cultural de Belém, 2001

CARVALHO, Margarida Kol de; CAMEIRA, Maria Cecília; MARTINS, João Paulo - *Cottinelli Telmo: os arquitectos são poetas também*. [Lisboa]: EGEAC, 2015

CINE-CLUBE IMAGEM – *3 anos de actividade: 1954-1956*. Lisboa: Albano Tomás dos Anjos, [1956]

CINECLUBE IMAGEM – *Vittorio de Sica*. Lisboa: Albano Tomás dos Anjos, 1956,

CINEMATECA PORTUGUESA – *Catálogo da Biblioteca da Cinemateca Portuguesa*. Lisboa: Instituto Português de Cinema, 1979

CINEMATECA PORTUGUESA – *Edições da Cinemateca*. [Em linha]. Actualizado em novembro de 2014. Disponível em <<http://www.cinemateca.pt/CinematecaSite/media/Documentos/edicoes2014.pdf>> (consultado a 1 de maio de 2018).

CINEMATECA Portuguesa – *Os anos de Cine-Revista (1917-1924)*. [Folheto da exposição “Os anos de Cine-Revista (1917-1924)” patente na Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema em março/junho de 2017]. Lisboa: [s.n.], 2017

CINEMATECA Portuguesa - *Roiz / Os frescos do cinema*. [Folheto da exposição “Roiz/Os frescos de cinema patentes na Cinemateca Portuguesa/Museu do Cinema em abril/maio de 2016]. Lisboa, 2016

CINEMATECA Portuguesa; EXPRESSO – *Jornalismo e cinema*. Lisboa: Expresso/Cinemateca Portuguesa, 1993

CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA/CINECLUBE DO PORTO; COOPERATIVA ÁRVORE (coord.) – *Cinema gráfico: programas do Cineclube do Porto. 71 anos Cineclube do Porto*. Porto: Clube Português de Cinematografia; Cooperativa Árvore, [2016].

CORREIA, Rute Silva – *Manoel de Oliveira: o homem da máquina de filmar*. Alfragide: Oficina do livro, 2015

CORTEZ, Afonso – Textos & Imagens 11. *Cinemateca Portuguesa-Museu do cinema* Publicado a 15 de março de 2018. Disponível em linha <<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Destaques/Textos-Imagens-11.aspx>> [Consultado a 11 de abril de 2018].

COSTA, Alves – *Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa*. Porto: Cine-clube do Porto, 1954

COSTA, Alves – *Breve história do cinema português (1896-1962)*. [Lisboa]: Instituto de Cultura Portuguesa, 1978

COSTA, Catarina Alves – *Camponeses do cinema: a representação da cultura popular no cinema português entre 1960 e 1970*. Tese de doutoramento em Antropologia Cultural apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: [edição de autor], 2012

COSTA, Catarina Sousa Brandão Alves - *Camponeses do cinema: a representação da cultura popular no cinema português entre 1960 e 1970*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: [edição de autor], 2012

COSTA, João Bénard – *Fire over british cinema: esboço de uma cronologia comentada*. In *CINEMA INGLÊS: 1933-1983*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1984. pp.11-33

COSTA, João Bénard da – *Crónicas: imagens proféticas e outras*. 2º volume. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010

COSTA, João Bénard da – *Histórias do cinema*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1991

COSTA, João Bénard da Costa – *Imagens do cinema português dos anos 40*. In FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN - *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982

COUTINHO, Bárbara; MARTINS, João Palla – *Victor Palla*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2011.

CUNHA, Paulo – A crítica que mudou a crítica de cinema na imprensa cinematográfica: o caso Diário de Lisboa, 1968. Comunicação apresentada no Colóquio Internacional “O Cinema através da Crítica. Cinema, teoria, literatura e crítica de cinema na Península Ibérica”. Coimbra, 2008. Disponível em linha <https://www.academia.edu/2574413/A_cr%C3%ADtica_que_mudou_a_cr%C3%ADtica_a_de_cinema_na_imprensa_portuguesa_o_caso_Di%C3%A1rio_de_Lisboa_1968_2008> (consultado pela última vez no dia 14 de maio de 2018)

CUNHA, Paulo – CUNHA, Paulo Manuel Ferreira da – *O novo cinema português: políticas públicas e modos de produção (1949-1980)*. Tese de doutoramento em Estudos Contemporâneos, apresentada ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2014

CUNHA, Paulo – Para uma história das histórias do cinema português. *Aniki*. Vol. 3, n.º1, 2016, pp.36-45. Disponível em linha <<http://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/231/pdf>>

CUNHA, Paulo – Um cinema sem produtores? As cooperativas como modo de produção. *Atas do II Encontro Anual da AIM*. Lisboa: AIM, 2013

DEBORD, Guy – *The Society of Spectacle*. New York: Zone Books, 1994, n.º 36.

Decreto Lei 13564 de 6 de maio do Ministério da Instrução Pública (Inspeção Geral dos Teatros). *Diário da República, I série, N.º 92* (6 de maio de 1927).

DESCRIÇÃO BIBLIOGRÁFICA INTERNACIONAL NORMALIZADA (ISBD). Edição consolidada. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, 2012.

DIAS, Fernando Paulo Rosa - *A nova figuração nas artes plásticas em Portugal (1958-1975)*. Tese de doutoramento em Ciências e Teorias de Arte apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Lisboa: [ed. Autor], 2008

DIDI-HUBERMAN, Georges – *Imagens apesar de tudo*. Lisboa: KKYM, 2012

DIDI-HUBERMAN, Georges – Quando as imagens tocam o real. *Pós*. Belo Horizonte, V. 2, N.º4 (novembro de 2012)

DIONÍSIO, Mário – *A paleta e o mundo*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1956

DUARTE, Joana – *City Lights: a publicidade fílmica em contexto urbano (1930-1950)*. Comunicação apresentada no “VIII Encontro Anual da Associação de Investigadores da Imagem em Movimento”. Aveiro, maio 2018 [Texto inédito, aguarda publicação em Ata]

DUARTE, João Augusto Outeirinho Ferreira – *As exposições de arte na Ilustração Portuguesa 1914-1918*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto: [edição de autor], 2017

ECO, Umberto – *A biblioteca*. Lisboa: Difel, 1987

FABIANA, Rita (coord. cient.) – *Eu não evoluo, viajo: José Escada, retrospectiva*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.

FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria Graça – *Dicionário do livro: da escrita ao livro electrónico*. Lisboa: Almedina, 2008

FERNANDES, Raul de Matos – *Jornais do Porto (1986-1925)*. Separata do *Boletim da Biblioteca da Universidade de Coimbra*, vol. XXXIV. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1978.

FERREIRA, Paulo – Bernardo, mon frère d’élection. In *Bernardo Marques. Période 1934-1962*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1982

FERREIRA, Raúl Hestnes – *José Gomes Ferreira: Fotobiografia*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001

FRANÇA, José-Augusto - *A arte em Portugal no século XX. 1911-1961*. Lisboa: Bertrand Editora, 1991

FRANÇA, José-Augusto – *O modernismo na arte portuguesa*. Amadora: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979

FRANCASTEL, Pierre – *Peinture et société: naissance et destruction d’un espace plastique. De la renaissance au cubisme*. Lyon: Audin Editeur, 1951

FREITAS, Maria Helena Gomes de – *Ilustração e grafismo nos anos 20*. Tese de mestrado de História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: [edição de autor], 1986.

GAIO, António – *História do cinema português de animação: contributos*. Porto: Porto 2001, 2001.

GEADA, Eduardo - *Imperialismo e o fascismo no cinema*. Lisboa : Moraes, 1977

GEADA, Eduardo – *O cinema e espectáculo*. Lisboa: Edições 70, 1987

GERVEREAU, Laurent – *Ver, compreender, analisar as imagens*. Lisboa: Edições 70, 2007

GODARD, Jean-Luc – *Histoire(s) du cinéma*. [Vérone]: Gallimard – Gaumont, 1998.

GOMES, Joaquim da Silva – *Antologia de bracarenses ilustres*. Braga: [edição de autor], 2004

GONÇALVES, Rui Mário – *História da arte em Portugal: pioneiros da modernidade*. Vol.12. Lisboa: Publicações Alfa, S.A., 1986.

GONZÁLEZ-VARAS, Ignacio – *Patrimonio cultural: conceptos, debates y problemas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2015

GRANJA, Paulo – *As origens do movimento dos cineclubes em Portugal: 1924-1955*. Dissertação de Mestrado em História Contemporânea apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2006

GRANJA, Paulo – Cineclubes e cinefilia: entre a cultura de massas e a cultura de elite. *Estudos do Século XX*. N.º 7. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2007

HENRIQUES, Ana Rita Luís - *Fred Kradolfer: designer gráfico influenciador e influenciado em Portugal*. Dissertação para obtenção de grau de Mestre em Design de Comunicação. Lisboa: [Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa], 2011

HENRY, Christel - «A cidade das flores»: Para uma recepção cultural em Portugal do cinema neo-realista italiano como metáfora possível de uma ausência. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006

HILLIER, Jim – *Cahiers du cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*. Cambridge: Harvard University Press, 1985

JEANNE, René; FORD, Charles – *Que sais-je? Les vedettes de l'écran*. Paris: Presses Universitaires de France, 1964

LEI n.º107/2001 de 8 de setembro da Assembleia da República. [em linha] *Diário da República* n.º209/2001, Série I-A. (8 de setembro de 2001) Disponível em

<<https://dre.pt/pesquisa/-/search/629790/details/maximized>> (consultado a 3 de maio 2018)

LOBO, Theresa - *Ilustração em Portugal I (1910-1940)*. Lisboa: IADE Edições, 2009.

LOPES, João (org.) – *Jean-Luc Godard*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1985

MATOS-CRUZ, José – *Baptista Rosa*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1984

MATOS-CRUZ, José – *Erico Braga*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1993.

MATOS-CRUZ, José – *Manoel de Oliveira e a Montra das tentações*. Lisboa: Dom Quixote, 1996

MELO, Jorge Silva – *Século passado*. Lisboa: Edições Cotovia, 2007

MENDES, Teresa– *Cinema gráfico: 71 anos Cineclube do Porto*. In CLUBE PORTUGUÊS DE CINEMATOGRAFIA/CINECLUBE DO PORTO; COOPERATIVA ÁRVORE (coord.) – *Cinema gráfico: programas do Cineclube do Porto. 71 anos Cineclube do Porto*. Porto: Clube Português de Cinematografia; Cooperativa Árvore, [2016].

MICHAUX, Henri - *O retiro pelo risco: antologia poética*. Lisboa: Fenda, 1999.

MORIN, Edgar – *As estrelas de cinema*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980
NOBRE, Roberto. *Horizontes de cinema*, Guimarães: Guimarães & C.A., 1939

MORIN, Edgar – *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997

MORIN, Edgar – *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora S.A., 1989

MUSEU DO CINEMA – *Edições da Cinemateca*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1994.

NOGUEIRA, Soraia Nunes – *A imagem cinematográfica como objeto colecionável: o colecionador na era digital*. Dissertação apresentada à Escola de Belas Artes na Universidade de Minas Gerais. Belo Horizonte: [edição de autor], 2004

NOTARI, Fabiola B. - *A recepção de Serguei M. Eisenstein no Brasil: anos 1920 e 1930, quando a teoria chegou antes dos filmes*. In CUNHA, Paulo; VIEGAS, Susana; CASTRO, Maria Guilhermina - *Atas do VI Encontro Anual da Aim*. Lisboa: AIM, 2016, pp.237-249.

PAMPLONA, Fernando - *Dicionário de pintores e escultores portugueses ou que trabalharam em Portugal*. Barcelos: Civilização Editora, 1988.

PEREIRA, Paulo (dir.) – *História da arte portuguesa*. Volume III. Barcelona: Círculo de Leitores, 1995

PELAYO, Jorge – *Bibliografia portuguesa de cinema: bases para um ensaio crítico*. Lisboa: Divulgação, 1966

PELAYO, Jorge – *Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica*. (1ª edição). Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1986.

PELAYO, Jorge – *Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica e analítica*. (2ª edição). Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1997

PELAYO, Jorge – *Bibliografia portuguesa de cinema: uma visão cronológica*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1986

PINA, Luís – *História do cinema português*. Mem-Martins: Europa-América, 1986/23

PINA, Luís de – *A aventura do cinema português*. Lisboa: Editorial Nova Vega, 1977

PINHARANDA, João – *O modernismo I: Expressão, estilização, disciplina*. Vol. 18. In RODRIGUES, Dalila – *Arte Portuguesa: da Pré-História ao século XX*. [s.l.]: Fubu Editores, 2009

PINTO, Afonso Manuel Freitas Cortez – *Portugal (1928-1968): Um filme de J. Leitão de Barros*. Tese de doutoramento em História da Arte Contemporânea apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: [edição de autor], 2015

POMAR, Alexandre – *Figura. Ficção*. In RAMOS, Maria (coord.) - *René Bertholo*. Porto: Fundação de Serralves, 2000.

Publicações periódicas portuguesas existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (1911-1926). Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1991.

QUEIRÓS, Maria Inês (coord. ed.) - *Cinema em Portugal: os primeiros anos*. Lisboa: Museu de Ciência da Universidade de Lisboa / Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

QUINTAS, Ana Maria da Silva Barros - *Grafismo e ilustração em Portugal nos anos 40*. Tese de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa: [edição de autor], 2014

RAMÍREZ, Juan Antonio – *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1976

RAMOND, Viviane – *A revista Vértice e o neo-realismo português*. Coimbra: Angelus Novus, [2008].

- RAMOS, Jorge Leitão – *Dicionário do cinema português (1895-1961)*. Alfragide: Editorial Caminho, 2011
- RAMOS, Maria (coord.) - *René Bertholo*. Porto: Fundação de Serralves, 2000
- RANCIÈRE, Jacques – *Os intervalos do cinema*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012
- REAL, Luís Neves – *Alberto Armando Pereira: um pioneiro do jornalismo cinematográfico português*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa, [s.a.]
- REAL, Manuel Luís; BRAGA, Maria Helena Gil - *Filmes na Invicta: a militância do cineclubes do Porto. A propósito dos 100 anos de Manoel de Oliveira*. Porto: [2008]
- SADOUL, Georges – *História do cinema mundial – III*. Lisboa: Livros Horizonte, 1983, p.564
- SADOUL, Georges – O gosto pela descoberta. *Lettres Françaises* (Fevereiro de 1963). Tradução portuguesa publicada *Jornal de Letras e Artes*, Maio de 1963. Disponibilizado em BALIZA, Ana (coord. Editorial) – *Ernesto de Sousa*. [Website em linha]. <http://www.ernestodesousa.com/bibliografia/o-gosto-pela-descoberta> (Consultado a 20 de abril de 2018)
- SANTOS, A. Videira - *Para a história do cinema em Portugal*. [Lisboa]: Cinemateca Portuguesa, 1990
- SEABRA, Jorge – *O cinema no discurso do poder. Dicionário: Legislação cinematográfica portuguesa (1896-1974)*. [Coimbra]: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016
- SILVA, Susana Constantino Peixoto da – *Arquitectura de cineteatros: evolução e registo (1927-1959). Equipamentos de cultura e lazer em Portugal no Estado Novo*. Coimbra: Almedina, 2010
- SONTAG, Susan – *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores, 2012
- SOUSA, Abreu e – *Manual do perfeito cinéfilo*. Porto: Progredior, 1946
- SOUSA, José Manuel Motta de; VELOSO, Lúcia Maria Mariano – *História da imprensa periódica portuguesa*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1987
- TENGARRINHA, José – *História da imprensa periódica portuguesa*. 2ª edição revista e aumentada. Lisboa: Editorial Caminho, 1989
- TORRES, António Roma – *Cinema Português: Ano Gulbenkian*. Vila da Maia: Livros Zero, 1974
- TRANCOSO, Paulo - *O cartaz de cinema em Portugal: uma exposição, uma viagem*. [s.l.]: Academia Portuguesa de Cinema, 2018

UNIVERSIDADE DE COIMBRA - *Publicações periódicas portuguesas existentes na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (1911-1926)*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1991

- **Bases de dados e sítios em linha**

2NEAT MAGAZINE – *A brief history of the first Life magazine*. 2Neat Magazine [Página em linha]. Disponível em <<https://2neat.com/magazine/product-category/life-magazine-1883-1936/>> (consultado a 24 outubro 2017)

Boletim informativo – Projector. *In memoriam do Fundador do Cineclube do Porto*. [Página em linha] < https://web.fe.up.pt/~carvalho/ccp_projector.html > (consultado a 3 de março 2018)

CINEMATECA PORTUGUESA – História. *Cinemateca Portuguesa*. [Página em linha]. [s.d.]. Disponível em <<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Historia.aspx>> (consultado a 18 de abril 2018)

CINEPT / Cinema Português – *Erico Braga*. [Página em linha]. Disponível em <<http://www.cinept.ubi.pt/pt/pessoa/2143691694/Erico+Braga>> (consultado a 9 de maio de 2018).

Ciné-Ressources: le catalogue collectif des bibliothèques et archives de cinéma. [base de dados em linha]. Disponível em < http://www.cineressources.net/recherche_t.php >

ERNESTO de Sousa – Bibliografia: Cinema e pintura. *Ernesto de Sousa* [página em linha]. Disponível em <<http://www.ernestodesousa.com/bibliografia/cinema-e-pintura>> (consultado a 20 de abril de 2018)

Filmzeitschriften im Textarchiv des Deutschen Filminstituts. *Deutsches filminstitut/filmmuseum*. [Página em linha]. Disponível em <<https://deutsches-filminstitut.de/archive-bibliothek/bibliothek-textarchiv/filmzeitschriften/#fz7>> (consultado a 12 fevereiro 2018)

Internet archive. [Página em linha]. Disponível em <<http://archive.org>> (consultado pela última vez a 10 de maio de 2018)

Life. N.º1 (23 de Novembro de 1936). *Google Books*. Disponível em <https://books.google.pt/books?id=M0oEAAAAMBAJ&hl=pt-PT&source=gbp_all_issues_r&cad=1&atm_ay=1935#all_issues_anchor> (consultado em janeiro de 2018)

MANGORRINHA, Jorge – Ficha histórica: Cine (1934). *Hemeroteca Digital*. [em linha]. 25 de fevereiro 2014. Disponível em < <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Cine.pdf>> (consultado em abril de 2017)

MANGORRINHA, Jorge –Ficha histórica: Cinema: semanário cinematográfico. *Hemeroteca Digital*. [em linha]. 25 de fevereiro 2014. Disponível em <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Cinema.pdf>> (consultado em abril de 2017)

MANGORRINHA, Jorge –Ficha histórica: Movimento: cinema, arte, elegâncias (1933-1934). *Hemeroteca Digital*. [em linha]. 25 de fevereiro 2014. Disponível em <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Movimento.pdf>> (consultado em abril de 2017)

MEDIA HISTORY DIGITAL LIBRARY - *Lantern*. [base de dados em linha]. Disponível em <<http://lantern.mediahist.org/>> (consultado pela última vez a 10 de maio 2018)

MOURA, Leonel - Conversa com Ernesto de Sousa. *LxxL / Babel*. [Página em linha], 1998. Consultado a partir da cópia do ARQUIVO.PT. <<http://arquivo.pt/wayback/19991106011240/http://www.lxxl.pt/babel/biblioteca/sousa1.html>> (consultado a 5 de janeiro de 2018).

Movie mags: the site of movie magazines. [base de dados em linha]. Disponível em <<http://www.moviemags.com/>> (consultado pela última vez a 10 de maio 2018)

Repositori digital de la Filmoteca: publicacions periòdiques. *Filmoteca de Catalunya*. [Página em linha]. Disponível em <<http://repositori.filmoteca.cat/handle/11091/8835>> (consultado a 12 de fevereiro 2018)

UBUWEB PAPERS - Selections from FILM CULTURE Magazine (1955-1996). *UbuWeb*. [página em linha]. Disponível em <http://www.ubu.com/papers/film_culture.html> (consultado a 25 de abril de 2018)

Índice de imagens e de tabelas

Figura 1 – <i>Der Kinematograph</i> , N.º 11 (17 março de 1907). Fonte: < http://www.moviemags.com/main.php?title=KINEMATOGRAPH%20%20DER >.....	48
Figura 2 – Capa de <i>Arte y Cinematografía</i> . N.º 113 (30 julho de 1915). Fonte: < http://www.moviemags.com/main.php?title=ARTE%20Y%20CINEMATOGRAFIA >	48
Figura 3 – Capa de <i>Motion Picture</i> . N.º 9 (outubro de 1911). Fonte: < http://www.moviemags.com/main.php?title=MOTION%20PICTURE%20STORY%20MA GAZINE&year=1911 >	48
Figura 4 – Capa de <i>Movie Magazine</i> (junho de 1915). Fonte: < http://www.moviemags.com/main.php?title=MOVIE%20MAGAZINE&year=1915 >	48
Figura 5 – Capa de <i>Picturegoer</i> , N.º. 6 (15 Novembro de 1913). Fonte: < http://www.moviemags.com/main.php?title=PICTUREGOER&year=1913 >	48
Figura 6 – Capa de <i>Ilustração Portuguesa</i> . N.º163 (5 de abril 1909). Fonte: <Hemeroteca: http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/OBRAS/IlustracaoPort/IP7.html >	48
Figura 7 – Lillian Gish a partir de um retrato a pastel de Rolf Armstrong, publicado na <i>Photoplay Magazine</i> de dezembro de 1921. Fonte: < http://archive.org/stream/phodec21chic#page/n605/mode/2up >, p. 602	49
Figura 8 – Joan Crawford, natural color photograph por George Hurrell, publicada na <i>Photoplay Magazine</i> de outubro de 1937. Fonte: < http://archive.org/stream/photoplayvolume551chic#page/n3/mode/2up >, p. 5.....	49
Figura 9 – Cabeçalho de <i>Cine-Revista</i> , N.º 3 (1 julho de 1912). Fonte: Cinemateca Portuguesa < http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=804780&type=Texto >	50
Figura 10 – Cabeçalho de <i>O Foco</i> . Fonte: <i>O foco</i> , (17 de abril de 1915)	50
Figura 11 – Cabeçalho de <i>O film</i> . Fonte: <i>O film</i> (1919).....	50
Figura 12 - Cabeçalho de <i>Cine-Revista</i> . Fonte: <i>Cine-Revista</i> (1917)	50
Figura 13 – Cabeçalho de <i>A fita</i> . Fonte: <i>A fita</i> (1924)	50
Figura 14 – Caricatura de Pola Negri e desenhos de Margarete Schön e Lon Chaney, originalmente publicados em <i>De cinematografia</i> e republicados numa única página no N.º 6. As gravuras podiam ser compradas ou alugadas. Fonte: S.A. – Reedições. <i>De Cinematografia</i> . N.º6 (Janeiro 1927), p. 5	51
Figura 15 – Capa de <i>De Cinematografia</i> com Harold Lloyd, desenho de Covarrubias. Fonte: <i>De cinematografia</i> . N.º 6 (janeiro de 1927)	51
Figura 16 – Capa de Ary de Almeida para a <i>Porto Cinematográfico</i> com Max Linder. Fonte: <i>Porto cinematográfico</i> , A. III, N.º 1 (31 agosto 1921).....	52
Figura 17 – Capa de <i>Invicta Cine</i> com Charles Rogers. Fonte: A. VIII, N.º 47 (1930).....	52
Figura 18 – Capa de <i>Portugal Cinematográfico</i> com Nestor Lopes. Fonte: N.º 1 (1923) .	52
Figura 19 – Capa de <i>O Film</i> com Lillian Gish. Fonte: <i>O Film</i> N.º2 (1926),	52
Figura 20 – Capa de <i>De Cinematografia</i> com Lillian Gish. Fonte: N.º 2, (1926)	52
Figura 21 – Capa de <i>Cinema</i> . Fonte: <i>Cinema</i> , N.º1 (1925)	52

Figura 22 – BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES em capa de <i>Cinéfilo</i> . Fonte: <i>Cinéfilo</i> , N.º528 (30 de setembro de 1938)	60
Figura 23 – BRANCA DE NEVE E OS SETE ANÕES em capa de <i>Cinéfilo</i> . Fonte: <i>Cinéfilo</i> , N.º535 (19 de novembro de 1938)	60
Figura 24 – Mickey Mouse em capa de <i>Imagem</i> . Fonte: <i>Imagem</i> , N.º98 (8 de fevereiro de 1934) p. 6.....	60
Figura 25 – Greta Garbo na capa de <i>Animatógrafo</i> . Fonte: <i>Animatógrafo</i> . N.º98 (8 de fevereiro 1933). Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Animatografo/ISerie/N13/N13_master/Animatografo_N13_26Jun1933.pdf	66
Figura 22 – Joan Crawford na capa de <i>Animatógrafo</i> . Fonte: <i>Animatógrafo</i> , S. 1, N.º8 (22 de maio 1933). Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Animatografo/ISerie/N08/N08_master/Animatografo_N08_22Mai1933.pdf	66
Figura 27 – Michèle Morgan na capa de <i>Animatógrafo</i> . Fonte: <i>Animatógrafo</i> , S.2, N.º12 (21 de janeiro 1941). Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Animatografo/ISerie/N12/N12_master/Animatografo_N12_27Jan1941.pdf	66
Figura 28 – Katherine Hepburn na capa colorida de <i>Animatógrafo</i> Fonte: <i>Animatógrafo</i> , S. 2, N.º50 (20 de outubro 1941). Disponível em http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/Animatografo/ISerie/N50/N50_master/Animatografo_N50_20Out1941.PDF	66
Figura 29 – Fotomontagem de A CANÇÃO DE LISBOA no Cinema Astor. Fonte: S.A. – Uma semana de filmes portugueses na Broadway. <i>Cine-Jornal</i> , N.º69 (8 de fevereiro de 1937) p.7	68
Figura 30 - Fotomontagem de GADO BRAVO na Broadway Fonte: S.A. – Uma semana de filmes portugueses na Broadway. <i>Cine-Jornal</i> , N.º69 (8 de fevereiro de 1937), p.7	68
Figura 31 – «A carreira sentimental de Joan Crawford». <i>Cine-Jornal</i> (1935). Fonte: <i>Cine Jornal</i> . A. 1, N.º10 (23 de dezembro de 1935), p.5.....	69
Figura 32 - «Afinal, Pamplinas esteve em Lisboa», publicado em <i>Kino</i> . Associam a imagem de Buster Keaton no Largo Camões (4), No Cais do Sodré (5) e com um exemplar da revista (6). Fonte: <i>Kino</i> , N.º21 (18 de setembro 1930)	69
Figura 33 – Mary Pickford na capa de <i>Cinegrafia</i> . Fonte: <i>Cinegrafia</i> . N.º 16 (dezembro de 1929)	70
Figura 34 – Mary Pickford em 1929 para o filme COQUETTE. Fonte: http://siffblog2.blogspot.pt/2013/02/mary-pickford-beyond-girl-with-golden.html	70
Figura 35 – Capa de <i>Estúdio</i> . Ass. «Caboz» [?]. Fonte: <i>Estúdio</i> N.º0 (junho de 1936).	71
Figura 36 – Claudette Colbert na capa de <i>Estúdio</i> . Referência à Litografia do Tejo (Lisboa). Fonte: <i>Estúdio</i> , N.º1 (julho de 1936).	71
Figura 37 - «Sínteses cinematográficas: o estilo americano, por Bernardo Marques». Fonte: <i>Imagem</i> . N.º1 (junho de 1928)	74
Figura 38 - «Sínteses cinematográficas: o estilo alemão, por Bernardo Marques». Fonte: <i>Imagem</i> , N.º2 (julho de 1928)	74

Figura 39 – Ilustração de Bernardo Marques ao artigo “Os cinemas em que se não fala”. Fonte: <i>Imagem</i> . A. 3, N.º 67 (2 setembro de 1932), p. 17	75
Figura 40 - Ilustração de Bernardo Marques ao artigo “Os cinemas em que se não fala”. Fonte: <i>Imagem</i> . A. III, N.º 67 (2 setembro de 1932), p. 18	75
Figura 41 – Capa de <i>Kino</i> : Charlie Chaplin enquanto «Ecce Homo». Composição de Bernardo Marques. Fonte: <i>Kino</i> . N.º8 (19 de junho 1930).	77
Figura 42 – Capa de <i>Kino</i> : «Greta Garbo». Composição de Cottinelli Telmo. Fonte: <i>Kino</i> . N.º4 (22 de maio1930).	77
Figura 43 - «A vampe», por Bernardo Marques. Fonte: <i>Kino</i> (1930)	78
Figura 44 - «As grandes épocas do cinema», por Bernardo Marques. Fonte: <i>Kino</i> . N.º1, (1 de maio 1930), p. 8.....	78
Figura 45 – Desenho de Carlos Botelho. Fonte: <i>Imagem</i> . N.º95 (14 de dezembro 1933), p. 3	78
Figura 46 – Pormenor da capa de <i>Kino</i> , A SEVERA por Olavo de Eça Leal. Fonte: <i>Kino</i> . N.º15 (1930)	80
Figura 47 - Pormenor da capa de <i>Kino</i> , PRÉMIO DE BELEZA, por C. Telmo. Fonte: <i>Kino</i> , N.º5 (29 de maio 1930)	80
Figura 48 – Pormenor da capa de <i>Kino</i> , um projeto para o cartaz de A CASTELÃ DAS BERLENGAS, por Fred Kradolfer. Fonte: <i>Kino</i> , N.º 1 (1 de maio de 1930)	80
Figura 49 – Charlot por Almada Negreiros em <i>Kino</i> . Fonte: <i>Kino</i> , N.º 30 (1930), p. 9	80
Figura 50 – Desenho de Cottinelli Telmo sobre a anatomia de Charlot em «Charlie Chaplin nunca existiu». Fonte: <i>Kino</i> . N.º8 (19 de junho 1930), pp. 4-5	80
Figura 51 – «Greta Garbo en “El beso”», por Almada Negreiros [1930]. Fonte: https://gulbenkian.pt/museu/works_cam/greta-garbo-en-el-beso-152614/	81
Figura 52 – Contracapa de <i>Imagem</i> , com cartaz do filme A VIDA DO SOLDADO, por Fred Kradolfer. Fonte: <i>Imagem</i> . N.º15 (21 de novembro 1930)	83
Figura 53 – Gloria Swanson a manusear <i>Porto Cinematográfico</i> . Fonte: REAL, Luís Neves - <i>Alberto Armando Pereira: um pioneiro no jornalismo cinematográfico português</i> . Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1984, p. 57	89
Figura 54 – Marlene Dietrich numa página de <i>Imagem</i> , com uma dedicatória e autógrafo: “à lá revue de Cinema <i>Imagem</i> / affectueusement / Marlène Dietrich”. Fonte: <i>Imagem</i> . N.º9 (30 agosto de 1930), p. 9	90
Figura 55 – Beatriz Costa na capa de <i>Imagem</i> , com uma dedicatória e autógrafo: “à Imagem, a revista da mocidade / Março 931 Beatriz Costa”. Fonte: <i>Imagem</i> , N.º 24 (março 1931) ..	90
Figura 56 – Louise Brooks dedica uma fotografia sua à <i>Cinéfilo</i> : To “Cinefilo” with kindest regards / Louise Brooks / Paris Sept. 3 rd . Fonte: <i>Cinéfilo</i> . A. 2, N.º 60 (12 de outubro 1929), p.5	90
Figura 57 – «Anos de 30... Imprensa cinematográfica / Hoje...», por Mário Bonito [c. 1º lustro dos anos 50]. Fonte: COSTA, Alves – <i>Breve história da imprensa cinematográfica portuguesa...</i> p. 35	92
Figura 58 – Capa com Anna Karina. Fonte: <i>Plateia</i> , S.2, A. XII, N.º110 (1962)	109
Figura 59 – «Anna Karina: espumoso champanhe» em <i>Plateia</i> . Fonte: <i>Plateia</i> , S.2, A. XII, N.º110, 1962, p.12	109

Figura 60 – Capa de <i>Filme</i> (N.º32, 1961) com Anna Karina. <i>Filme</i> . Fonte: <i>Filme</i> , N.º 32, (novembro de 1961)	109
Figura 61 - «Portugal cine-clubista», por René Bertholo, na revista <i>Imagem</i> . Fonte: <i>Imagem</i> , S.2, N.º13 (junho de 1955), p.26	124
Figura 62 – Capa de <i>Imagem</i> , com Ava Gardner. <i>Imagem</i> . Fonte: <i>Imagem</i> , S. 1, N.º16 (27 de março de 1952)	130
Figura 63 – Cartaz de STROMBOLI em <i>Imagem</i> . Fonte: <i>Imagem</i> , S.1, N.º1 (28 de outubro de 1952), [p.1]	130
Figura 64 – «O filme policial, por Victor Palla» em <i>Imagem</i> . Fonte: <i>Imagem</i> , S. 1, N.º2, 15 (de novembro de 1952), [s.p.]	130
Figura 65 - «Intervalo», por Paulo Guilherme em <i>Imagem</i> . Fonte: <i>Imagem</i> , S. 1, N.º28 (2 de julho 1952)	131
Figura 66 – Capa de <i>Imagem</i> com fotografia de cena de OS ORGULHOSOS. Utiliza a mesma imagem que os <i>Cahiers du Cinéma</i> N.º28 (novembro 1953). Fonte: <i>Imagem</i> , S. 2, N.º6 (julho de 1954)	132
Figura 67 – Desenho de Francisco Keil do Amaral, publicado em <i>Imagem</i> . Fonte: <i>Imagem</i> , S.2, N.º13 (junho de 1955), p. 20	133
Figura 68 – Desenho de René Bertholo, publicado em <i>Imagem</i> . Fonte: <i>Imagem</i> , S.2, N.º17 (agosto de 1956), p. 178	133
Figura 69 – Desenho de Fernandes Silva na capa de <i>Imagem</i> . Fonte: <i>Imagem</i> , S.2, N.º16 (agosto de 1956)	134
Figura 70 – Capa de <i>Cahiers d'Art</i> . (A. 6. N.º4, 1931). Fonte: http://joiedelivres.com/product-category/cahiers-darts/	136
Figura 71 – Capa de <i>Cahiers du Cinéma</i> , com fotografia de rodagem de CREPÚSCULO DOS DEUSES (N.º1, abril de 1951). Fonte: http://cineclap.free.fr/?mag=les-cahiers-du-cinema&page=0001#.WwBCykgvzIV	136
Figura 72 – Capa de <i>Visor</i> com fotografia de rodagem de GARDÊNIA AZUL. Fonte: <i>Visor</i> , N.º 5 (25 de agosto de 1953)	136
Figura 73 – Capa de <i>Celulóide</i> , com a fotografia de encontro de Brigitte Bardot e Pablo Picasso. Fonte: <i>Celulóide</i> , N.º4 (março de 1958).	137
Figura 74 – Capa de <i>Cahiers du Cinéma</i> , com fotografia de cena de MÓNICA E O DESEJO. Fonte: <i>Cahiers du Cinéma</i> , N.º85 (julho de 1958)	137
Figura 75 – Capa do programa do <i>Cine-clube do Porto</i> , com ilustração de Pedro Ramalho a propósito do DIÁRIO DE UM PÁROCO DE ALDEIA. Fonte: <i>Cine-clube do Porto</i> , N.º283, (11 de janeiro de 1959)	140
Figura 76 – Capa do programa do <i>Cine-clube do Porto</i> , com ilustração de António Quadros a propósito do filme AS FÉRIAS DO SENHOR HULOT. Fonte: <i>Cine-clube do Porto</i> , N.º257, 1958.....	140
Figura 77 – Desenho de Júlio Pomar (1952), publicado na <i>Imagem</i> . Fonte: <i>Imagem</i> , S. 2, N.º13, (junho de 1955), [s.p.]	142

Tabelas

Tabela 2 – Quadro estatístico publicado na revista <i>Imagem</i> (com supressões). Fonte: S.A. – Gravuras da Imagem. <i>Imagem</i> . Fonte: <i>Imagem</i> , N.º 57 (10 de novembro de 1931), p. 5	73
--	----